CAPITOLO 1

Il Portogallo nel XVIII secolo

1.1 Lisbona e il Portogallo nei resoconti di viaggio europei del Settecento

Il concetto di *Grand Tour* affermatosi nel Settecento nordeuropeo, seppure coniato nel 1670 da Richard Lassels, suggella in modo esemplare l'idea di viaggio come 'forma d'arte', riprendendo, volutamente, il titolo del romanzo di Brilli, *Quando viaggiare era un'arte* (Brilli 1995), ossia di conoscenza, esplorazione, di contatto diretto con la natura, la realtà umana altrui e con se stessi, spinti dalla curiosità di vedere con i propri occhi. Tra le mete predilette dai *grandtourists* nordeuropei, oltre alla celebre Italia (vissuta e raffigurata da Sterne tra il 1765-1766, da Goethe tra il 1786-1788), anche il Portogallo diventa una meta ambita da intellettuali e artisti inglesi, francesi, tedeschi e italiani – come vedremo tra breve attraverso le descrizioni di viaggio e le raffigurazioni iconografiche custodite presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona[1] –, e le informazioni riportate nei loro

[1] Segnaliamo un altro resoconto di viaggio non contemplato in questa sede per i contenuti meno significativi in confronto ai resoconti trattati, ma sempre custodito e digitalizzato presso la Biblioteca Nazionale del Portogallo: Chancel 1714. D'ora in poi i titoli delle opere settecentesche e ottocentesche inglesi, portoghesi, francesi e spagnole riportate nella bibliografia finale, verranno sempre indicati con la grafia dell'epoca, mentre le citazioni testuali verranno sempre attualizzate nelle rispettive lingue attuali per una migliore lettura e comprensione dei contenuti, ad eccezione delle citazioni nella lingua italiana dell'epoca che non verranno attualizzate.

Michela Graziani, University of Florence, Italy, michela.graziani@unifi.it, 0000-0003-3268-3240
Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)
Michela Graziani, *Il Portogallo nel XVIII secolo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0128-5.04, in Michela Graziani, *Il Settecento portoghese e lusofono*, pp. 13-129, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0128-5, DOI 10.36253/979-12-215-0128-5

resoconti di viaggio sono ancora oggi dei preziosi documenti sociali che ritraggono lo sguardo europeo sul Portogallo e sulla città di Lisbona nel XVIII secolo.

Tra il 1772 e il 1773 Richard Twiss (1747-1821), scrittore nativo di Rotterdam, figlio di un mercante inglese residente in Olanda (cfr. Stephen e Lee 1899, 392-93), intraprende un lungo viaggio nella penisola iberica, i cui esiti verranno riuniti nel volume *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, edito a Londra nel 1775. Ma nel 1770 e tra il 1755-1756, Twiss compie altri *travels* in Europa (Olanda, Fiandre, Francia, Svizzera, Germania, Italia) spinto dalla curiosità di viaggiare per vedere e conoscere, poc'anzi indicata, facendo del viaggio una sorta di 'missione personale', «he devoted himself to travelling» (Stephen e Lee 1899, 392). Ed è con questo spirito che Twiss intende visitare anche Spagna e Portogallo:

> The love of variety, or curiosity of seeing new things, was still so prevalent, that I determined to visit Spain and Portugal; and I was the more eager, as I had never seen any satisfactory account of those two kingdoms, promising to myself the enjoyment of objects entirely novel, in countries which were imagined to be far behind the rest of Europe in arts and literature» (Twiss 1775, I-II).

L'opera in questione è alquanto interessante non solo perché contiene una riproduzione a stampa, settecentesca, della *Madonna del Pesce* (cfr. Twiss 1775, 112-13) di Giovanni Battista Cipriani (Firenze, 1727-Londra, 1785) con incisioni di Francesco Bartolozzi (Firenze, 1727-Lisbona, 1815), eseguita in origine da Raffaello nel 1514 per la chiesa di San Domenico a Napoli, poi trasferita in Spagna nel 1644 (durante la dominazione spagnola a Napoli) nel monastero di San Lorenzo del Escorial e attualmente custodita al Museo del Prado di Madrid, quanto per l'osservazione culturale di alto livello, non turistica, della città di Lisbona, intrapresa dall'autore. Imbarcatosi a Falmouth il 12 novembre e arrivato a Lisbona il 17 novembre 1772 – accolto 'dall'onorevole Mr. Walpole' (Robert Walpole, 1736-1810) ambasciatore inglese presso la corte portoghese dal 1772 al 1800 (cfr. Walpole 1772, Ms.) –, la sua narrazione non si sofferma sulla descrizione del patrimonio architettonico della città, quanto su aspetti sociali e urbani dell'epoca, riguardanti la pericolosità della città e la *miscigenação* etnica, caratteristica della capitale lusitana fin dall'epoca delle scoperte marittime:

> This city is built on seven steep hills, and the streets are very badly paved with small harp stones, which renders walking almost impracticable; and at night, as there is no kind of light in those streets, it would not be prudent for a stranger to walk about alone. A few days after my arrival, an Italian was murdered and robbed. About one fifth of the inhabitants of Lisbon consists of blacks, mulattoes, or of some intermediate tint of black and white (Twiss 1775, 2).

Successivamente, l'attenzione di Twiss si sposta sui teatri lisboeti e sulle rappresentazioni teatrali da lui viste, ritraendo così uno spaccato interessante sulla vita teatrale della città di Lisbona nel Settecento, che approfondiremo più avanti in un apposito paragrafo. Dalle sue descrizioni sappiamo che ha assistito alla rappresentazione della tragedia *Inês de Castro* presso il 'teatro' «for Portu-

guese plays» (Twiss 1775, 3), mentre 'in un altro teatro' venivano rappresentate opere italiane. Twiss è stato al Teatro do Salitre, celebre per le rappresentazioni nazionali, in contrapposizione al Teatro da Rua dos Condes costruito nel 1738, distrutto dal terremoto nel 1755, ma successivamente ricostruito, caratteristico per le rappresentazioni di compagnie teatrali straniere, soprattutto italiane e francesi, dove si era esibita, per i motivi sopra indicati, anche la soprano veneziana Anna Zamperini (1745-1771?), ricordata da Twiss (cfr. Azevedo 2022). Moglie del capocomico Giandomenico Zamperini, con il quale aveva lavorato anche a Londra, al King's Theatre, tra il 1766 e il 1767 (cfr. Highfill 1993, 370-71), conobbe personalmente lo scrittore inglese a Torino, arrivando in Portogallo nel 1772[2]. A Lisbona, sappiamo che le sue esibizioni al Teatro da Rua dos Condes si sono succedute dal 19 giugno 1772 al 28 febbraio 1775 (cfr. Brito 1989, 99), ma durante il suo soggiorno nella capitale lusitana è stata anche oggetto di attacchi satirici da parte dei poeti dell'Arcadia Lusitana (cfr. Brito 1989, 97; Ciccia 2010).

Il 26 novembre Twiss partecipa a un concerto tenuto nella chiesa di S. Roque, diretto da David Perez, Maestro napoletano attivo in Portogallo tra il 1752 e il 1778 (cfr. Braga 1871, 360), su musiche di Niccolò Jommelli (Anversa, 1714-Napoli, 1774), di cui sappiamo che nel 1751, grazie all'intermediazione di Farinelli, Jommelli debuttò in Spagna con un rifacimento del *Demetrio*, mentre attorno al 1753, grazie alla fama internazionale ormai consolidata, venne chiamato anche a Lisbona. Ma i contatti con il territorio lusitano non si limitarono a questa permanenza lisboeta. Nel 1769, grazie all'ingaggio che Martinelli stipulò con la corte portoghese, Jommelli, che in quel periodo si trovava in Germania, poté inviare in Portogallo sue partiture, «già eseguite in Italia, da adattare alle esigenze dei Portoghesi per mano del compositore J. Cordeiro da Silva, nonché musica sacra per la cappella reale» (Romagnoli 2004). Twiss riferisce, al riguardo:

> The 26th of November, being St. Cecilia's day, I went in the morning to the church of St. Rocco, to hear the musical *função*, which lated three hours. The music performed was of Jomelli's composition, and the band was placed as follows. The organ over the church door; and in the organ-gallery were ten eunuchs from the king's chapel: on one side were sixteen violins, six basses, three double basses, four tenors, two hautboys, a French horn, and a trumpet; and underneath them, about sixty voices for the chorusses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. The first violin was played by Mr. Groeneman, a German, who was engaged to go with lord Clive to the East Indies some time ago, but left him at the Brasils, and came to Lisbon, where he now is first violin to the king. The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez; some of those compositions have been lately published in London. The church was extremely crowded by persons of each sex (Twiss 1775, 9).

[2] Per approfondimenti sulla permanenza della Zamperini in Portogallo, si veda Ciccia 2010, 81-91.

Il 17 novembre, invece, assiste alla 'insolita e disgustosa' rappresentazione del dramma per musica *Ezio* di Metastasio, con musiche di Jommelli, presso il Palazzo Reale da Ajuda. L'impressione di sorpresa e disgusto indicata da Twiss va attribuita non alla *performance* musicale in sé, quanto al *camouflage* adottato dagli eunuchi travestiti da donna, vista l'impossibilità delle attrici di partecipare alla rappresentazione per volontà della regina, a causa, sembra, della sua accesa gelosia verso il genere femminile.

> I went on the 17th of November to the king's palace at Belem, about five miles from Lisbon, and heard the Italian opera of *Ezio* performed there. The orchestra consisted of very accurate players. No ladies are ever admitted to this opera, neither are there any actresses; but, instead of women, they have eunuchs dressed exactly as women are; so that, from the stage, they appear to be really what they represent. But the dancing between the acts being likewife by men with great black beards and broad shoulders, dressed in female apparel, was a digusting sight. The jealousy of the queen is said to be the cause of this uncommon exhibition (Twiss 1775, 10).

Nel 1777 escono, a Londra, le *Letters from Portugal* dell'ammiraglio britannico John Blankett (1740-1801), di cui sappiamo che era particolarmente abile nelle lingue, tanto da padroneggiare molto bene: francese, italiano e portoghese, e per questo raffigurato come «an unusually good linguist». Nel 1761 venne nominato luogotenente e nel 1763 ricevette il permesso di recarsi in Russia per ottenere informazioni sulla costa orientale asiatica. Da lì in poi i suoi viaggi si indirizzarono principalmente verso l'India e la Cina (Stephen e Lee 1886, 205).

Le *Lettere* si rivelano alquanto interessanti per la descrizione della storia del Portogallo nel Settecento. Scritte da Lisbona dal 26 gennaio al 3 giugno 1777 con cadenza irregolare, ogni cinque, dieci, quindici giorni[3], ritraggono, da uno sguardo inglese del XVIII secolo, le criticità del Portogallo e i paradossi di un paese inizialmente piccolo e periferico al momento della sua formazione in epoca medievale, per diventare grande e potente al di fuori dei confini europei in epoca umanistico-rinascimentale, e ritornare piccolo, per di più sottomesso al regno di Castiglia (acerrimo nemico, da sempre, del Portogallo), durante il periodo della monarchia duale (dal 1580 al 1640). Da qui in poi, l'ammiraglio britannico evidenzia il continuo e lento decadimento del Portogallo, cercando di capirne le cause, nonostante il ripristino dell'indipendenza nel 1640. Cause che, per Blankett, risiedono principalmente nelle perdite commerciali portoghesi subite durante l'annessione alla Spagna e negli attacchi ripetuti e costanti degli olandesi nel sudest asiatico nel Seicento che si sono protratti anche nel XVIII secolo spingendosi fin sulle coste orientali del sud America, ma anche nelle debolezze del re João V di Braganza. Paradossalmente, secondo Blankett,

[3] La cadenza è la seguente: 26 gennaio, 30 gennaio, 2 febbraio, 20 febbraio, 1° marzo, 5 marzo, 20 marzo, 25 marzo, 30 marzo, 2 aprile, 10 aprile, 15 aprile, 20 aprile, 25 aprile, 1° maggio, 4 maggio, 3 giugno.

le ricchezze accumulate nel corso dei secoli tra il sudest asiatico e il Brasile si sono rivelate (in politica interna ed estera) la vera causa della povertà del Portogallo nel Settecento.

> No nation has probably been more an object of history than Portugal, whether we consider its various revolutions, or the rapidity of its conquests [lettera del 26 gennaio 1777] [...]. The decadency of Portugal may be dated from the time of that kingdom's becoming part of the dominions of Spain. The fleet of Portugal was, during that period, employed and ruined in the service of Spain. Their commerce was so destroyed, that the number of their ships was reduced by above two hundred large galleons. Their arsenals were emptied of stores, artillery and arms of all sorts. More than two thousand pieces of brass cannons, and an infinity quantity of iron ordinance, were carried to Spain. During the same period, the Dutch making war on the Portuguese, as being subjects of Spain [...]. The maritime power and commerce of Portugal suffered so much during the interval they remained under the Spanish government, that it has been since in a very languishing condition [...]. Don John the Fifth, who succeeded to the crown about the beginning of the present century [XVIII], was not a prince formed to raise the falling greatness of his country. He was one of those seeming good princes, who without apparently oppressing their subjects, indulge themselves in the enjoyment of ease, indolence and pleasure, unmindful of the good, or the interests of their people. With this disposition of the sovereign, added to the long illness of nine years that preceded his death, every branch of government was weakened, and the state was left in the same languishing condition [lettera del 30 gennaio 1777] [...]. Nothing more serves to prove the inconstancy of human affairs, than a retrospect to the political state of Portugal. We see a monarchy, that formerly was held of great consideration, almost reduced to nothing; a state, that having made great establishments in various parts of the globe, finds her own government without any. A country that, after having extended her conquests over a new hemisphere, is itself deprived of its own sovereignty. The richness of her conquests becoming the cause of her poverty at home (Blankett 1777, 5, 6, 6-7, 8).

Le politiche economiche intraprese dal marchese di Pombal nel Settecento, per risollevare il Paese, vengono elogiate da Blankett, ma con il terremoto del 1755 ogni tentativo di ripresa venne annullato perché tra le varie 'calamità' che nel corso dei secoli si erano abbattute sul Portogallo, questa, per l'ammiraglio britannico è stata la più devastante. E proprio a causa degli effetti rovinosi provocati dal sisma, nella lettera del 5 marzo 1777, Blankett mette in risalto il contrasto tra l'apparente isolamento del Portogallo dal resto d'Europa, a causa della devastazione della città di Lisbona e l'effetto scioccante subito dai suoi abitanti, e gli aiuti umanitari ed economici che arrivarono copiosi da ogni regno europeo.

> It is computed, that above fifteen thousand people were buried in the earth. The distress was general, the city was a heap of ruins, the wealth of the prince, of the church and of the people all underwent the same fate, and the earth received

> again into her bosom those metals that avarice had tore out of her bowels [...]. Portugal received assistance from all parts. For once political maxims gave way to humanity, and those who might be supported to be illinclined to the Portuguese, were the first to offer them assistance (Blankett 1777, 22, 23).

Al 1797 risalgono altre *Lettere*, questa volta stampate a Bristol da Robert Southey (1774-1843), poeta inglese della scuola romantica insieme a Wordsworth e Coleridge, di cui è stato amico intimo. Dallo zio, il reverendo Herbert Hill, sappiamo che Southey ricevette la proposta di raggiungerlo a Lisbona; un invito che venne accolto favorevolmente dal nipote, ma solo dopo il matrimonio contratto nel 1795. Il viaggio di Southey nella penisola iberica, durato due anni (dal 1795 al 1797), determinò il germe del cambiamento della sua produzione letteraria che si concretizzò al suo rientro in Inghilterra nel 1797. Lo ritroviamo nuovamente in Portogallo tra il 1800 e il 1801, meta scelta per cercare di curare una sua malattia, dove ultima il poema epico *Thalaba* e raccoglie altro materiale per la sua *History of Portugal*, rimasta incompiuta (cfr. Stephen e Lee 1898, 284-90)[4].

Diversamente dalle lettere di Blankett, quelle di Southey non si soffermano tanto sugli aspetti politici e commerciali del Portogallo, quanto su annotazioni e riflessioni culturali delle 'cose' viste da Southey con i propri occhi (cfr. Southey 1797, V-VI), intervallate da poesie di autori portoghesi, spagnoli e rifacimenti inglesi di Southey, in cui l'autore parla distintamente della poesia portoghese e di quella spagnola, come riscontriamo nella lettera IX, intitolata non a caso *Essay on the poetry of Spain and Portugal* (Southey 1797, 121). Al riguardo, sia le lettere di Blankett, sia queste di Southey sono degli indici importanti per lo studio separatistico della storia e della letteratura portoghese in raffronto a quella spagnola, visto che è proprio nel Settecento europeo che finalmente si acquisisce la consapevolezza che le due culture iberiche hanno una propria storia, distinta, seppure con vari aspetti in comune, e soprattutto non possono essere considerate il sinonimo l'una dell'altra.

Le trenta lettere di Southey vengono scritte dal 13 dicembre 1795 al 9 aprile 1797, di cui la prima dalla Coruña, in Spagna, e rivolte al figlio (il reverendo Charles Cuthbert Southey). L'arrivo a Lisbona, il 30 gennaio 1796, non si rivelò dei migliori perché suo malgrado Southey fu testimone di un'altra scossa di terremoto, a quanto pare la settima, avvertita nella capitale lusitana dal famoso 1° novembre 1755, come riportato nella lettera XV: «I arrived at Lisbon just in time to hear the house crack over my head in an earthquake. This is the seventh shock that has been felt since the first of November» (Southey 1797, 260).

Tuttavia, questo episodio tellurico poco rassicurante, unito ad altri dettagli urbani da lui vissuti e osservati[5], non impediscono al poeta inglese di decantare

4 Per ulteriori approfondimenti, si veda Mourão 2015, 1-28.

5 Tra questi dettagli registriamo: la sporcizia delle strade della città: «everything is thrown into the street, and all the refuse of the kitchen, and dead animals are exposed to these scorching suns» (Southey 1797, 263), la pericolosità notturna: «if you walk the streets of Lisbon by night, it is not only necessary to know the way, but to be well acquainted with all

la città di Lisbona attraverso la mitica leggenda della sua fondazione intrapresa da Ulisse, celebrata da Pope (1688-1744) nel secondo libro di *Brutus* (Pope 1812, 245) e da Gabriel Pereira de Castro (1571-1632) nel poema *Ulisseia ou Lisboa edificada* (1636), così come di inquadrare la città lusitana e il Portogallo in un contesto europeo e iberico, insieme alla Spagna, attraverso il pensiero secentesco di António de Sousa de Macedo (1606-1682), ambasciatore del Portogallo in Inghilterra (dopo il 1640) e Olanda (nel 1650), nonché autore, in lingua portoghese, del poema *Ulissipo* (1640), in lingua spagnola, di *Flores de España, Excellencias de Portugal* (1631): «Spain is the best part of Europe, Portugal is the best part of Spain» (Southey 1797, 280-81).

Se la preferenza poetica di Southey si rivolge al genere poetico spagnolo, considerato più 'dignitoso' perché privo di quello spirito patriottico, tipicamente lusitano, celebrato dal sentimento della *saudade*, da lui ritenuto 'ridicolo' e 'vanitoso' (Southey 1797, 373), tra i nomi dei poeti portoghesi di rilievo, il nome di Camões non viene dimenticato dal poeta inglese: «Camões, indeed, is as much superior to his countrymen as he is below his Italian competitors» (Southey 1797, 373).

Scenari più piacevoli, che meglio si prestano alla sua sensibilità poetica, gli vengono forniti dall'aspetto selvaggio della Serra da Arrábida, visitata durante l'escursione a Setúbal il 24 marzo 1797: «never did I behold scenery so wild and so sublime as the mountain of Arrabida presented, and which continually varying as we advanced, always displayed some new beauty» (Southey 1797, 471), e durante la suggestiva visita alla grotta dedicata a Santa Margherita (e non Caterina, come riportato da Southey):

> The entrance is down a long flight of steps and admits but little light: the sea enters below, dashing the rocks with that loud and continual roar, which accords as well with the feelings of the Poet as of the Devotee. Through this aperture the light ascends, and nothing is visible but rock and sea (Southey 1797, 472).

Tra gli incontri avvenuti nella primavera del 1797 a Lisbona[6], quello con Angelo Talassi (Southey 1797, 537) descritto nella lettera XXX, suona come un racconto inventato per le vicende rocambolesche del poeta e improvvisatore ferrarese[7] che invece lo coinvolsero in prima persona dalla sua partenza dalla

the windings of the little channel that runs between the shoals and the mud banks. There are no public lamps lighted except before the image of a Saint» (Southey 1797, 358) e i giorni di pioggia che causavano, ai pedoni che si aggiravano per strada, situazioni rocambolesche di vario tipo, per questo descritte da Southey anche con un tono ironico: «in wet weather the streets of Lisbon are very agreeable: if you walk under the houses you are drenched by the water-spouts, if you attempt the middle there is a torrent, would you go between the two, there is the dunghill. When it rains hard some of the streets are like rivers: I have seen the water rushing down the Rua San Bento more than three feet deep» (Southey 1797, 263).

6 Sulla corrispondenza di Robert Southey, intessuta anche da Lisbona, si veda il volume edito dal figlio (Southey 1851).

7 I viaggi intrapresi in Inghilterra, Germania e Francia, insieme alle vicende vissute in prima persona da Talassi sono stati riuniti dall'autore nel volume *La piuma recisa*, edito a Venezia,

Francia verso gli Stati Uniti (Philadelphia) fino all'arrivo a Lisbona, dove i due disquisirono lungamente in latino, portoghese e francese, sulla poesia italiana rievocando nomi del calibro di Ariosto e Dante.

> We began our conversation in Latin, continued it in Portuguese and ended in French. The subject of Italian poetry was easily introduced. At the name of Ariosto he cried. When I mentioned Dante he rose from his feat, and with the utmost delight repeated the tale of Ugolino [...]. Talassi invited me to sup with him and promised me poetry and Parmazan. He read part of an unpublished work, in imitation of Tasso's Rinaldo, in which he had introduced Lord Bute and Lord Fitzwilliam. After supper we had a specimen of his art. I had long withed to hear an Improvisatore. He sung or toned his verses, so that the deficiency or redundance of three or four feet was of no consequence: his hand went up and down keeping time, and occasionally he continued for ten or twelve lines with his eyes shut. It was a strange loosely-connected rhapsody of rhymes (Southey 1797, 538-40).

Nel 1770 esce a Londra, in lingua inglese, *A Yourney from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France*, di Giuseppe Baretti (1719-1789). Si tratta dell'edizione completa delle *Lettere familiari* stampate precedentemente a Milano, nel 1762, e a Venezia nel 1763, ma che per vari motivi, anche contenutistici, non ebbero esito felice in Italia. Tra le critiche ricevute, è famosa la protesta dell'allora ministro del Portogallo per l'eccessiva «animosità delle lettere» (Fubini 1964) rivolte al paese lusitano.

L'opera completa del 1770, rivolta al presidente e ai membri dell'accademia reale inglese di Belle Arti, racchiude, in quattro volumi, la descrizione del viaggio compiuto da Baretti nel 1760 dall'Inghilterra al Portogallo, attraversando Francia e Spagna; due paesi (Spagna e Portogallo) mai visitati prima di allora da Baretti: «I shall likewise see the western part of this kingdom, which I have not visited» (Baretti 1770, 2).

Animato per tutto il corso della sua vita da uno spirito irrequieto, desideroso di conoscere realtà nuove (è stato anche membro dell'accademia dei Trasformati), dopo aver vissuto in varie città italiane ed essersi trasferito a Londra, Baretti, nel suo *Viaggio*, riflette proprio tale curiosità conoscitiva, non solo personale, ma anche caratteristica del *Grand Tour*, come ricordato all'inizio di questo paragrafo, insieme al piacere di trovarsi in luoghi diversi con persone e abitudini altrettanto diverse. Nella prefazione, l'autore evidenzia il metodo adoperato nelle proprie lettere:

> In the descriptions that follow, I hope it will appear that I have spared no pains to carry my reader in some measure along with me; to make him see what I saw, hear what I heard, feel what I felt, and even think and fancy whatever I thought and fancied myself (Baretti 1770, V-VI),

presso Gaspare Storti, nel 1778.

per la cui buona riuscita si è avvalso di alcuni importanti suggerimenti indicatigli dall'amico, nonché letterato ed erudito inglese Samuel Johnson[8] (1709-1784), come quello di scrivere quotidianamente e con minuzia di particolari (Baretti 1770, VI); un dettaglio stilistico che rende il *Viaggio*, «un esempio di giornalismo moderno, di giornalismo inteso nel miglior senso della parola», secondo Fubini (cfr. Fubini 1964).

Le trentatré lettere che compongono il primo volume, di cui ci siamo occupati, sono state scritte dal 13 agosto 1760 (da Londra), prima della partenza da Falmouth avvenuta il 24 agosto, al 17 settembre del medesimo anno, da Aldeia Galega (nel distretto di Lisbona). La prima lettera scritta da Lisbona risale al 30 agosto 1760, ma prima di addentrarci nelle impressioni sulla città, merita sottolineare la particolare sensazione da lui percepita durante il viaggio per mare dall'Inghilterra al Portogallo; un viaggio sconosciuto, perché mai intrapreso prima di allora, ma affascinante, e per questo metaforicamente rievocativo di quello ulisseico, tanto da arrivare a sentirsi una sorta di moderno Ulisse:

> I am a traveller like Ulysses, who went a while up and down the Mediterranean, and made as great a pother about it as if he had gone from Ithaca to Japan by Terra del Fuego, and back again another way» (Baretti 1770, 81).

Ed è attraverso il ricordo del Navigatore per antonomasia, che Baretti menziona l'antico nome di Lisbona: «*Olisipo* appears from an ancient inscription. It was also called *Ulysibona, Ulysipona*» (Baretti 1770, 82), rinviando implicitamente alla leggendaria fondazione della città, indicata in precedenza.

La curiosità di conoscere il paese lusitano[9] spinge in realtà Baretti a studiare intensamente il portoghese, «like a dragon» (Baretti 1770, 102) già in Inghilterra, prima della partenza, riferendo però nella lettera del 30 agosto 1760, un particolare linguistico inesatto, ma comune all'epoca nei paesi nordeuropei: «Portuguese is but a dialect of the Spanish; nor do I think that it differs quite so much from it as the dialect of Venice does from the language of Tuscany» (Baretti 1770, 103).

Tuttavia, tale curiosità, nel corso delle trentatré lettere non verrà abbinata a una sempre piacevole descrizione della città. Anzi, ciò che si coglie frequentemente, è una oscillazione tra impressioni piacevoli e negative, determinate da una maggiore o minore vicinanza o lontananza visiva. Di sicuro il colpo d'occhio e la vista sono due aspetti fondanti della percezione negativa o positiva delle cose da lui osservate. Ad esempio, le abitazioni del quartiere di Alcântara e di Belém viste in lontananza sulla nave il giorno dell'arrivo a Lisbona, così come tutto il centro storico osservato, sempre in lontananza, dal traghetto sul Tago al rientro a Lisbona dalla gita ad Almada, suscitano in Baretti un'impressione positiva:

8 Sui rapporti tra Johnson e Baretti, si veda McKenzie 1971, 218-24.

9 Per ulteriori approfondimenti sulla permanenza in Portogallo di Baretti, si rimanda a Lanciani 1980-1981, 139-58; Marcheschi e Antunes 2022.

> Those buildings, some of which appear to be of a noble construction, are all white on the outside, with lattices and window-shutters painted green, which have a fine effect from the river. Many of the houses have gardens and terrasses ornamented with vases, statues, turrets, and obelisks; and withal so many trees round them, that the *coup d'oeuil* is rendered one of the grandest and most picturesque. Nothing can equal it that ever I saw, except Genoa with its suburbs. I imagine that all this proves much less striking when viewed near and walking along-shore, because the sight cannot embrace so many objects at once, as it does from a distance [...]. As I sailed up again to Lisbon, I enjoyed again from the boat the fine prospect I had from the packet on my arrival. It is really as enchanting as can possibly be conceived (Baretti 1770, 115, 175).

La sensazione positiva emerge anche dall'osservazione dell'acquedotto dell'Alcântara (cfr. Baretti 1770, 183) per la grandiosità della costruzione in sé, mentre le impressioni negative riguardano vari aspetti urbani, sociali e culturali osservati 'da vicino', durante gli spostamenti intrapresi all'interno della città, e confrontati con le abitudini inglesi. Questo vale ad esempio, per certe abitudini relative all'abbigliamento delle donne portoghesi della borghesia e dei bambini, osservate per strada, ritenute da Baretti troppo simili a quelle francesi e italiane, e lontane dai costumi inglesi:

> In Lisbon both men and women of the better sort seem to love gaudiness in dress. The Ladies, like those of Tuscany and other parts of Italy, wear many artificial flowers stuck in their hair. It is a pretty fashion. I saw several beautiful faces today, and many a pair of brilliant eyes. Here, as in France and Italy, they have the absurd custom of dressing their children too much. I hate to see a little girl with a tupee, and a little sword at the side of a little boy. The English are not guilty or such folly. In England boys and girls, even when they are sons and daughters of Earls and Dukes, are never made to look like dwarfish men and dwarfish women: and this may be the reason, that, England abounds less with sops and coquets than either France or Italy (Baretti 1770, 136).

Lo spettacolo della corrida portoghese, osservato realmente da Baretti a Campo Pequeno e descritto nei minimi particolari nella lettera del 31 agosto 1760, rientra nuovamente tra le impressioni negative di cui sopra per le crudeltà e barbarità intraprese dai toreri (anche se in realtà nella corrida portoghese, diversamente da quella spagnola, il toro non viene ucciso), arrivando solo a riconoscere le abilità tauromachiche dei toreri: «*Campo Pequeno* a wooden edifice has been erected for the only purpose of exhibiting these barbarous entertainments, cruel spectacles. The agility of these foot-champions is beyond all belief» (Baretti 1770, 123, 131, 139).

Infine, la *miscigenação* etnica e culturale tipica della città di Lisbona, a cui anche Twiss aveva fatto un rapido accenno nel suo resoconto di viaggio, in Baretti lascia un profondo stupore e una grande incomprensione linguistica, per via di una pronuncia portoghese accompagnata da sonorità africane mai sentite prima, che però emanano una piacevole musicalità:

> I enjoyed the sight of two Negros swimming and playing gambols in the water. Had I never seen blacks before, I had mistaken them for some particular species of fish. I made them sing several songs in their Moçambique language, of which I comprehend nothing but that they were in rhyme. I wished myself a musician, only to take down the tunes of what they sung, though very simple with regard to harmony (Baretti 1770, 169).

Le impressioni altalenanti sopra menzionate, le ritroviamo, seppure con dei toni e uno stile diversi, in due resoconti: in primo luogo nella descrizione del viaggio in Portogallo intrapreso dall'architetto e antiquario irlandese James Murphy (1760-1814) tra il 27 dicembre 1788[10] (salpando dal porto di Dublino verso la città di Porto) e il 22 ottobre 1790, stampato a Londra nel 1795 e dedicato al principe del Brasile, João. Il 23 gennaio 1789 arriva a Lisbona, dove soggiorna per dieci mesi (Murphy 1795, 131) ed è qui che l'impressione di bellezza, derivante da un primo approccio in lontananza, cede il posto a impressioni poco piacevoli nel momento in cui l'autore si addentra nella città. Il confronto riguarda la contrapposizione tra apparenza e realtà; tra percezione apparente e osservazione reale. Se Murphy risalta positivamente la multiculturalità della zona portuale della città e la magnificenza paesaggistica circostante,

> The harbour is very deep and capacious, presenting, to a mind devoted to commerce, one of the finest prospects imaginable, as it is constantly crowded with ships of various nations. As we approach the capital, the churches, convents, castles, villas, and gardens on the North-west side, have a grand and beautiful appearance; but the ideas of magnificence they excite at a distance, are greatly diminished upon a closer inspection (Murphy 1795, 2),

gli effetti nefasti del terremoto del 1755, ancora ben visibili, generano l'impressione spiacevole di cui sopra:

> The fatal effects of the earthquake of one thousand seven hundred and fifty-five are still visible in many parts of the city, and never fail to impress every spectator with an awful remembrance of that melancholy disaster (Murphy 1795, 146).

L'altro resoconto riguarda il viaggio del capitano Richard Croker compiuto in Portogallo da luglio a dicembre del 1780, strutturato in ventisei lettere, e stampato a Londra nel 1799. Nella lettera XXIII, la prima scritta da Lisbona il 21 dicembre 1780, dove venne ricevuto dall'ambasciatore Walpole (Croker 1799, 280), il capitano spiega come la città fornisca una splendida immagine di sé, solo dal fiume: «the city makes a splendid appearance, when viewed from the river» (Croker 1799, 268), mentre dall'interno della città, gli effetti nefasti del terremoto deturpano, in parte, la bellezza paesaggistica dei dintorni, diffondendo una sensazione di profonda desolazione:

[10] Tra il 1787 e il 1788 ricordiamo anche il viaggio dell'aristocratico inglese William Beckford (1760-1844) nella penisola iberica, il cui *Diario* è stato tradotto in portoghese da João Gaspar Simões (cfr. Beckford 1983).

> But, as the good things of this world are seldom found unmixed with evil, the beneful effects of the earthquake that happened in the year 1755 must ever be remembered with apprehension, whilst you are on the spot; indeed, there yet remain so many marks of that dreadful phaenomenon, that you can go through no part of the city without its being brought to your recollection. Immense heaps of rubbish are every where seen, the remains of buildings that were destroyed in that day of almost universal desolation to Lisbon (Croker 1799, 274).

Questa duplice impressione riguarda, in realtà, anche il progresso economico portoghese, che malgrado le conseguenze del sisma, Croker sembra percepire come 'in movimento': «the progress seems to be flow» (Croker 1799, 275), mentre una maggiore certezza su tale ripresa viene da lui colta nei mercati, quali luoghi nevralgici della vitalità della città: «the markets of Lisbon are well supplied with meat, particularly excellent beef, poultry, game and fish in the greatest abundance and variety» (Croker 1799, 277).

Nel resoconto di Murphy, il discorso sul progresso economico del Portogallo acquisisce delle sfumature più ampie e articolate, perché il legame dell'architetto irlandese con il paese lusitano è stato alquanto profondo. Dal punto di vista biografico, sappiamo che Murphy arrivò nella città di Porto nel 1789 per volontà dell'onorevole William Burton Conyngham (1733-1796) con il compito di ritrarre, in più disegni, la chiesa domenicana e il monastero di Batalha. Si presume che durante il primo soggiorno portoghese abbia iniziato ad apprendere la lingua portoghese e spagnola, per poi rientrare in Irlanda e ritornare nella penisola iberica successivamente, nel 1802, rimanendovi sette anni, per studiare l'architettura moresca[11]. La sua dimestichezza con la lingua portoghese si può riscontrare anche nella traduzione inglese, dal portoghese, della storia e descrizione del monastero di Batalha di Manoel de Sousa Coutinho (traduzione riunita nel volume di Murphy, *Plans, Elevations, Sections, and Views of the Church of Batalha*).

Dal punto di vista letterario, nel suo resoconto di viaggio, l'autore si interroga sul fatto che nei vari resoconti settecenteschi europei, il Portogallo sia stato spesso descritto in modo non obiettivo, mentre con la sua storia antica e variegata, europea ed extra-europea, è un paese che ha molto da offrire all'ambito umanistico e scientifico europeo coevo.

> Most of the travellers who have hitherto obliged the world with their observations on Portugal, represent it as a barren inhospitable field for information [...]. A nation once celebrated in every quarter of the globe for its discoveries and conquests, that abounds with the most valuable mineral and vegetable productions, that carries on a trade of the greatest extent and importance, and possesses many of the most valuable colonies in the world, must furnish an innumerable series of objects for the consideration of the Historian, the Naturalist, and Statesman (Murphy 1795, V, VI).

[11] Per approfondimenti si rimanda a Dictionary of Irish Architects 2022; Stephen e Lee 1894, 339.

Tuttavia, l'autore ricorda come la grandezza e importanza del porto di Lisbona che dall'epoca umanistico-rinascimentale aveva permesso al Portogallo di commerciare in ogni continente, da Oriente a Occidente, nel Settecento si fosse notevolmente ridotta, tanto da non essere più l'emporio commerciale più prestigioso in Europa, ma alla pari di tanti altri porti europei, seppure conservando una sua importanza.

> When we reflect on the advantages Portugal enjoys in point of commerce, from such a magnificent river and commodious harbour, so happily situated for trading with the Eastern and Western hemispheres, we cannot but wonder that Lisbon is not superior in riches, magnitude, and population to any capital in Europe (Murphy 1795, 132).

Altrettanto significativa è l'impressione sul popolo portoghese, derivante da una conversazione tra Murphy e un cavaliere dell'ordine di Malta, conosciuto durante una gita fuori Lisbona, da cui apprendiamo quanto la conoscenza dei portoghesi e del Portogallo fosse, nel Settecento europeo, scarsa e fortemente abbinata alla cultura spagnola, anche perché spesso divulgata tramite scrittori spagnoli:

> There are no people in Europe, Sir, whose real character is less known than those of Portugal; for as their language is but little studied or understood, our knowledge of them is derived chiefly from the Spanish writers, and a Spaniard is rarely known to speak favourably of the Portuguese (Murphy 1795, 212).

A livello culturale, Murphy[12] ricorda un testo importante risalente al 1790 e stampato dalla Accademia Reale delle Scienze (che era stata fondata a Lisbona nel 1779), ossia la seconda edizione della traduzione di João de Sousa (1734-1812) dall'arabo al portoghese, intitolata *Documentos Arábicos* (la prima edizione risale al 1740). Si tratta di lettere scritte tra i re portoghesi e i principi tributari delle Indie Orientali risalenti al XVI secolo (cfr. Murphy 1795, 235), tradotte in portoghese da manoscritti arabi custoditi negli archivi reali di Lisbona (l'archivio Torre do Tombo, archivio reale dal 1378 al 1755, oggi archivio di Stato) che si inseriscono all'interno delle attività culturali missionarie, avviate nel XVI secolo e proseguite fino al Settecento, con l'intento di redigere dizionari, grammatiche, compendi, relativi alle lingue asiatiche, africane e brasiliane, con le quali i missionari entravano in contatto. João de Sousa sappiamo che era nato a Damasco da genitori portoghesi nati in India e parlava fluidamente arabo, francese, italiano e spagnolo. Una volta arrivato a Lisbona nel 1750, dal 1758 ricevette incarichi di segreteria presso l'università di Coimbra, per poi entrare nell'ordine terziario francescano di Lisbona attorno al 1774, dove imparò il latino. Da qui in avanti lavorò come interprete per il governo portoghese con il Marocco e l'Algeria, arrivando a stampare nel 1789 *Vestígios da Língua Arábica em Portugal*. Nel 1792 diventò professore di arabo a Lisbona e presso la biblioteca di Évora sono custoditi ancora oggi molti studi di

[12] L'attenzione di Murphy verso il mondo arabo si evince anche dall'edizione postuma di un suo volume (cfr. Murphy 1815).

Sousa riguardanti la storia e letteratura araba. Per João de Sousa lo studio dell'arabo, nel Settecento, era necessario per vari motivi: per i docenti universitari che studiavano l'ebraico, per lo studio di altre discipline scientifiche e umanistiche (matematica, medicina, filosofia, storia e letteratura), per partecipare a discussioni o riflessioni religiose, e nei rapporti diplomatici tra Portogallo, il mondo arabo africano e la presenza araba nel sudest asiatico (cfr. Zwartjes 2011, 243, 244).

Rimanendo in questo ambito culturale orientale, durante la visita alla città di Sintra, Murphy ha modo di osservare l'iscrizione in caratteri sanscriti su pietra, custodita nel giardino del palazzo di Sintra, che nel Cinquecento il quarto viceré dell'India João de Castro aveva portato in Portogallo dall'India e che è stata frequentemente rivisitata in letteratura, da vari scrittori stranieri recatisi in Portogallo, tra cui lo svedese Carl Israel Ruders (1761-1837)[13], e ampiamente studiata, nel corso del Settecento, da docenti orientalisti di varie nazionalità. Al riguardo, nel resoconto del viaggio in Portogallo compiuto da Ruders tra il 1798 e il 1802, l'autore riporta quanto segue:

> A quinta mais curiosa em Sintra é a Penha Verde onde residiu outrora, o célebre D. João de Castro e que ainda pertence aos seus descendentes. Nos momentos livres que a sua vida activa lhe proporcionava, ele ocupou-se da criação de um jardim, que tem sido mantido de acordo com o mesmo plano. Neste jardim, o seu coração repousa entre as velhas árvores que ele próprio plantou e que ainda são cuidadas por respeito à sua memória. Encontra-se aqui uma grande pedra, trazida por D. João de Castro da Índia cuja inscrição se diz ser em sânscrito (Ruders 2002, vol. II, 123).

La veridicità della lingua sanscrita viene confermata da Murphy nel suo *Viaggio,* dove inserisce una lettera di Mr. Wilkins scritta dal Kent il 20 luglio 1793 e a lui indirizzata – nella quale lo studioso inglese riporta i caratteri sanscriti e le proprie spiegazioni, che indichiamo per intero –, affiancata da una copia dell'intera iscrizione in caratteri sanscriti, e dalla traduzione inglese di Charles Wilkins (Murphy 1795, 279-87).

> I have bestowed no little labour to decipher the inscription; and how much of it has been in vain, you may judge from a perusal of the few sheets of memorandums which accompany this; and which, though sufficient to determine the question concerning the intention of it, will not be so acceptable as a complete translation; to which there were many insuperable obstructions, besides those which are obvious: some of which I will take the liberty to mention. The characters
>
> are perpetually in the place of one another, as are also

[13] Le scarse informazioni biografiche sul pastore protestante Ruders sono deducibili dal *Viaggio* e dalle sue lettere, di cui la n. 38 è stata tradotta in portoghese da António Feijó e pubblicata nel 1912 nel *Diário de Notícias* (cfr. Ruders 2002, vol. 1, 391; Ruders 1805-1809).

> This cannot but occasion very great confusion. I find also the single dot ° and the double ditto very often omitted; both of which are of great importance in *Sanskreet* (Murphy 1795, 277-78).

Tornando rapidamente al viaggio di Baretti, nella lettera XX del 2 settembre 1760, emerge un dettaglio stilistico interessante che abbiamo già anticipato. L'autore ha modo di vedere le zone della città ancora distrutte dal terremoto del 1755, ma diversamente da quanto potremmo immaginare, non arriva a ritrarre le macerie: «I have now visited the ruins of Lisbon at full leisure, and a dreadful indelible image is now imprinted on my mind! But do not expect from me such a description of these ruins» (Baretti 1770, 137), quanto i momenti sociali più particolari e toccanti osservati o vissuti per caso, sviluppando uno stile decisamente più giornalistico che storiografico. L'esempio più significativo ci è fornito da un'anziana signora che indica a Baretti la sua 'nuova' abitazione; uno scantinato, come conseguenza del crollo della sua casa durante il terremoto: «Here, stranger (said she) do you see this cellar? It was only my cellar once; but now it is my habitation, because I have none else left! My house tumbled as I was in it» (Baretti 1770, 140), ma Baretti non si limita a osservare in silenzio, instaura con eleganza e discrezione un dialogo ponendo all'anziana varie domande di natura predominantemente psicologica per cercare di capire come sia riuscita a superare lo shock del terremoto:

> I asked her what were her thoughts in that dismal situation; what her hopes, what her fears. Fears I had none, said she. I implored the assistance of St. Anthony who was my protector ever since I was born. I expected my deliverance every moment, and was sure of it. But, alas! I did not know what I was praying for! It had been much better for me to die at once! I came out unhurt: but what signifies living a short while longer in sorrow and in want, and not a friend alive! My whole family perished! We were thirteen in all: and now – none but myself! (Baretti 1770, 141).

Domande, di stampo giornalistico, che Baretti continua a porsi anche in seguito, riflettendo su altre conseguenze pratiche, materiali, lasciate dal terremoto sulla città e i suoi abitanti:

> Portuguese constantly repeat (and they have repeated it every day since) that their city is soon to be built over again; quite regular, quite fine, finer than ever it was? and all this to be effected in a little time? Then where are the materials for re-building sixteen thousand houses and some hundred of other edifices? Many of those houses were four, five, six, and even seven stories high. And is all this to be done in a little time? and by people who have lost in the conflagration whatever tools they had? (Baretti 1770, 145, 146).

Dal punto di vista storico, il terremoto di Lisbona, deflagrato la mattina del giorno di Ognissanti del 1755, e ricordato da Giuseppe Baretti e dal barone di Cormatin (1753-1812), è stato senz'altro l'episodio portoghese più eclatante del Settecento che ha acceso sul Portogallo i riflettori di tutta Europa. Questa atten-

zione europea[14] si deve non solo alla drammaticità apocalittica sprigionata dal sisma sulla popolazione portoghese, ma anche alla vastità del fenomeno in sé, perché venne avvertito in tanti altri paesi europei e gli effetti rovinosi influirono negativamente sulle attività commerciali luso-europee dell'epoca. Ne sono un esempio le tre lettere anonime che riportiamo di seguito, datate 1755; la prima scritta da un ufficiale portoghese al suo amico francese; la seconda tra due fratelli inglesi, di cui uno residente nei pressi di Lisbona; la terza da un commerciante spagnolo al suo corrispondente francese.

La prima lettera dal titolo *A Letter from a Portuguese officer to a friend in Paris*, scritta da un anonimo ufficiale portoghese il 2 novembre 1755 dal centro storico distrutto, «from the Place where *Lisbon* stood» (Anonymous 1755a, 15) è la traduzione inglese di un originale portoghese andato perduto, di cui esiste la traduzione inglese, qui consultata, e una traduzione francese, custodita presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. I due aspetti più salienti della *Lettera* riguardano *in primis* la scrittura autoriale, con la descrizione del dramma, vissuto in prima persona dall'autore,

> Dear friend [...] the Multitude of inhabitants buried in the Ruins, or devoured by the Flames. In short, Lisbon is no more [...]. I then bethought myself of flying to some open Place for Safety, but scarce had I stepped from the threshold, when I found myself surrounded by a frightened Multitude who pressed and impelled me on every Side, obliging me to follow the blind Movements of their Dread and Horror [...]. In short, it is impossible in Nature to behold a Picture that bears a stronger Resemblance to the last great solemn Day. For my part, such was the Confusion I was in, that I was hurried unknown to myself [...] (Anonymous 1755a, 1, 2, 4-5, 7).

Il secondo aspetto interessante concerne la descrizione di alcune ambascerie e il ritratto storico da ciò derivante:

> What Particulars do you expect of so general a Calamity? The King and the Royal Family are safe [...]. The Departure of a Courier, whom the King is just going to dispatch to the Queen his Sister at *Madrid,* gives me an opportunity of writing to you. I have just now been informed that the Count *de Peralada* Ambassador from *Spain*, was crushed to Death by the Fall of the Porch of his Palace, as he was endeavouring to save himself by Flight: that his only Son was preserved by the Count *de Baschi*, the *French* Ambassador, who together with all his Family, escaped unhurt; that out of the Retinue of the *Spanish* Ambassador, nine have perished, and three belonging to the *Nuncio* [...] (Anonymous 1755a, 2, 12-4),

da cui apprendiamo che l'ufficiale portoghese, autore della lettera, ricevette informazioni sullo stato di salute della famiglia reale portoghese (salva dopo il terribile terremoto) e che la sorella del re José I, Maria Barbara di Braganza (con-

[14] Da qui in avanti l'episodio storico del terremoto verrà ritratto attraverso una selezione di lettere e resoconti europei settecenteschi, custoditi nelle rispettive Biblioteche Nazionali.

sorte del re Fernando VI di Spagna), era riuscita a rientrare a Madrid, mentre il conte di Peralada, Bernardo Antonio de Boxadors y Sureda de San Martí, ottavo conte di Peralada (Barcellona, 1702-Lisbona, 1755), nominato ambasciatore spagnolo in Portogallo nel 1753, era morto a Lisbona per via del terremoto:

> Sus amigos José de Carvajal y el duque de Huéscar le empujaron a la embajada de Portugal a la que fue declarado (4 de diciembre de 1752) y nombrado (5 de enero de 1753); llegó a su destino el 22 de abril. Ascendido a teniente general el 17 de diciembre de 1754. Pereció en el terremoto de Lisboa y fue llorado por la reina María Barbara (Ozanam 2018).

Solo il figlio del conte si salvò grazie a François de Baschi, conte di Saint Estève (1701-1777), nonché ambasciatore francese a Lisbona dal 1752 al 1756, mentre altre tre persone ebbero salva la vita grazie al nunzio apostolico Filippo Acciaiuoli (1700-1766) che nel 1755 si trovava già a Lisbona:

> Nel 1754 fu trasferito in qualità di nunzio apostolico, a Lisbona, dove fu coinvolto nelle lotte per la cacciata dei gesuiti dal regno lusitano. Per questi contrasti fu anch'egli espulso dal Portogallo il 23 gennaio 1761 per ordine del marchese di Pombal (Pampaloni 1960)[15].

Il dispiacere nei confronti di una città, un tempo fiorente e grandiosa, viene esplicitato dall'autore anche attraverso il ricordo, altrettanto grandioso, della mitica ulisseica costruzione di Lisbona, in confronto al presente infernale, settecentesco, causato dal sisma,

> This once superb and flourishing City is in a Day's time become a frightful Abyss, a tremendous Gulph; in short, one of the wide Gates of the Vast Empire of Death [...]. O ancient City, said to have been built by *Ulysses*, whose Name thou bearest, how amply is *Troy* revenged [...] (Anonymous 1755a, 1, 14)[16].

Nella seconda lettera, indirizzata a Joseph Fowke e scritta dal fratello il 17 novembre 1755 da Lisbona, ritorna nuovamente la scrittura autoriale che accentua notevolmente la veridicità della descrizione (diversamente dalle notizie riportate, che troveremo successivamente, dove la lontananza dal luogo del sisma attenua la gravità e veridicità delle informazioni). Ma chi è Mr Joseph Fowke? Dalla lettera sappiamo che Fowke scrive al tipografo Mr. Collyer da Londra il 15 dicembre 1755 per chiedergli di pubblicare la lettera che suo fratello gli aveva inviato da Lisbona il 17 novembre e che il tipografo, Mr. Collyer[17], era amico di Mr. Foster. Viene altresì specificato che le note che accompagnano la lettera sono state aggiunte da Joseph Fowke per 'coloro che non conoscono la città', quindi si intui-

[15] Si veda anche Cardoso 2005.

[16] Per approfondimenti si veda anche Molesky 2015.

[17] «Collier/Collyer Joseph, bookseller in London 1679-1724. First met with in 1679 in partnership with Stephen Foster at the Angel Bridge, but shortly Foster moved to the Sun and Bible on London Bridge» (Plomer 1922, 77).

sce che conoscesse Lisbona. Joseph Fowke (1716-1800) potrebbe essere il fratello di Edward, Francis e Sophia, nato in India a Madras ma partito per l'Inghilterra già nel 1718 con il padre. È stato scrittore e mercante per la Compagnia delle Indie Orientali. Sappiamo che è rimasto in Inghilterra dal 1749 al 1771 (cfr. Sylvanus 1817, 527), ma non sappiamo se i fratelli o uno di essi siano stati a Lisbona.

Oltre alla scrittura autoriale, le altre due parti interessanti sono fornite: dalla raffigurazione cosmopolita della città di Lisbona, abitata da inglesi, irlandesi, francesi (per limitarci alle nazionalità indicate nella *Lettera*),

> About ten o' clock after breakfast, the 1st of November, I was discoursing with two Portuguese Friends in the Compting-house. Suddenly we found the House shake and a great Noise [...]. They said it was a Coach, I answered none came through our Street (Rua dos Mudos). In this street there was a Neighbourhood of five or six Families English and Irish. It was certainly a violent Earthquake. An instant thought took me, that it was a general Perdition, or maybe the last Day but I ran, they followed [...] (Anonymous 1755b, 3-4),

e dalla durata degli effetti devastanti del terremoto a distanza di sedici giorni. Viene altresì ricordato un dettaglio che ritroveremo nella lettera successiva, seppure in modo più approfondito; ossia l'intenzione del sovrano portoghese di ricostruire la città di Lisbona a partire proprio dal centro storico devastato. E questa determinazione sappiamo che non è rimasta su carta, ma si è concretizzata realmente grazie al ministro e marchese di Pombal.

Nella terza lettera, anonima, intitolata *Lettre d'un négociant espagnol, à son correspondant en France*, scritta a Madrid il 15 novembre 1755 da un commerciante spagnolo rientrato in Spagna dopo il violento terremoto di Lisbona, risaltano due aspetti: la solidarietà tra Portogallo e Spagna, o meglio, tra il re portoghese e il fratello, re di Spagna, insieme alle azioni che intrapresero nella capitale portoghese per aiutare la popolazione:

> Le roi d'Espagne donna tout de suite ordre à ses provinces frontieres, de porter de vivres aux Lisbonnois, qui n'ayant pas été écrasés par la chute de maisons, campoient aux environs du lieu où étoit autrefois Lisbonne. Il dépêcha au même temps un Courier qu'il chargeat de cinq mille doublons, pour remettre au Roi de Portugal (Anonymous 1755c, 3).

In secondo luogo, viene affrontato il problema dei rifugiati portoghesi presso la corte madrilena, come ulteriore forma di solidarietà tra i due regni iberici e quale ulteriore terribile conseguenza del sisma lisboeta, che aveva trasformato la città in una sorta di 'terra di nessuno'.

> Nous avions déjà vu à Madrid plusieurs transfuges de Lisbonne qui étoient moins remarquables; mais qui nos avoient tous également assuré que le desordre étoit si grand dans le Portugal, qu'on n'y connoissoit plus ni authorité, ni loix, ni justice (Anonymous 1755c, 4-5).

Sempre al 1755 si devono le *Notizie* riportate dal tipografo spagnolo José Navarro y Armijo, dove l'autore si interroga inizialmente sulle cause che avevano

scatenato il terremoto di Lisbona, fornendo come risposta l'unione nefasta dei quattro elementi naturali: terra, acqua, fuoco, vento (un aspetto che verrà ricordato in altri resoconti), «si juntos todos los quatro Elementos» (Navarro y Armijo 1755, 4). In seguito, si sofferma sugli aspetti realistici, sociali, riguardanti la fuga degli abitanti, inclusi i Reali, fornendo altresì un numero ipotetico di vittime,

> Las Magestades se hallan acampadas en tiendas de Campaña, media legua mas allá de Belén, como lo está igualmente innumerable porción de gente [...]. El numero de los que padecieron esta fatalidad se regulan a docientas mil personas, aunque en esto pueden ser mas, o menos» (Navarro y Armijo 1755, 5-6).

In realtà, da fonti storiografiche, sappiamo che i morti furono 30.000, ma Armijo illustra un altro aspetto drammatico relativo alle vittime. Vista l'impossibilità di seppellire tutti i morti in terra, alcune imbarcazioni venivano caricate di cadaveri per poi essere affondate in mare aperto, «en una de estas [imbarcaciones] se mandó llenar de algunos cadaveres y sacarla al Mar, donde se le dió un barreno, para que se fuesse à picque, por ser quasi impossible poderlos enterrar todos» (Navarro y Armijo 1755, 6).

Nel 1756, la *Storia* edita a Venezia in forma anonima è forse il primo esempio italiano di resoconto sul terremoto di Lisbona avvertito in altre città del Portogallo, della Spagna, della Germania, dell'Africa, dell'Italia e nelle isole atlantiche delle Azzorre e Madeira, come reca il titolo dell'opera e come è spiegato all'interno dell'apparato testuale. Di sicuro venne stampato l'anno successivo e per questo ritrae un'osservazione molto nitida della drammatica realtà lisboeta. L'autore si sofferma subito sull'atmosfera apocalittica generata dal sisma,

> Il primo giorno di Novembre dedicato a Tutti i Santi, verso le ore 10 dell'oriuolo Francese [quindi alle 9 ora portoghese], con gran fremito nell'aria cominciò a scuotersi orribilmente la terra e in tal maniera, che alle persone, le quali in quell'ora si trovavano nelle case loro, sembrava che le strade fossero ingombrate di carri, che per le medesime velocemente fossero trascinati. Tutti gli edifizi pel violento scuotimento della terra cominciarono a traballare e nel tratto di nove minuti, che durò con momentanei intervalli, ne precipitarono moltissimi, tanto che fra lo sollevamento della polvere, che toglieva la vista del sole ed il tumulto del popolo atterrito e confuso, molti si credettero che fosse giunto il giorno dello sterminio dell'Universo (Anonymous 1756, 9-10).

Per poi dedicarsi alla raffigurazione delle rovine degli edifici, del terrore degli abitanti, visibile sui volti e nel loro vagare in modo confusionale per le strade della città, e allo *tsunami*, quale altra drammatica conseguenza del terremoto:

> Le case si aprirono da tutti i lati, le mura cadettero e gl'intavolati precipitarono gli uni sovra gli altri. Quelli che si trovavano ancora in letto, sentendo scosse le loro abitazioni, e udendo lo strepito terribile delle muraglie che precipitavano, non tardarono ad uscire al più presto da' propri alberghi. La maggior parte, non avendo potuto arrivare fino alla loro porta, restarono schiacciati sotto le rovine delle sue case, e coloro che fortunatamente poterono uscire sulle strade,

> correvano con tutte le loro forze per porsi in sicuro in luoghi larghi o fuori della città. Non si potrà giammai rappresentare la tristezza e l'orrore di quello spettacolo, la di cui relazione è capace di scuotere anche i cuori più indurati [...]. Uomini e donne d'ogni stato si vedevano errar confusi per le strade, chi abbigliati, e chi spogli in camicia. Nel tempo stesso di un sì grande precipizio, si unì al terremoto di terra una violentissima escrescenza d'acque, che venendo dall'oceano a rispingere all'insù quelle del Tago, innondarono tutta quella parte bassa della Città detta la *Praja* e la gran Piazza nominata *Terren di Passo* [...]. Cessato quest'impeto delle acque, replicò con forza maggiore il terremoto e finì di rovinare tutte quelle Fabbriche, Templi, Palagi e Case che nelle prime scosse erano state danneggiate [...] Così Lisbona, dico, più non esisteva dopo un quarto d'ora dalla prima scossa, divenuta essendo un cumulo di rovine e precipizi, ed un cimiterio di morti. Ma pure qui non finisce la Tragedia. Era presso il mezzo giorno, allorché si fece sentire il primo scuotimento e appunto quando nella maggior parte delle cucine si stava apprestando il pranzo, onde cadute sui fuochi delle materie combustibili, e questi accesisi in molte parti della Città l'hanno divorata per il corso di cinque giorni interi [...] (Anonymous 1756, 10, 11-2, 13-4).

Ma nel Settecento iberico un altro sisma colpì, questa volta, la città di Valencia e il territorio circostante, anticipando di sette anni il terremoto portoghese. La testimonianza ci viene fornita dall'anonima *Relazione* stampata a Lisbona nel 1748. L'eccezionalità del fenomeno sismico e la drammaticità dei suoi esiti vengono attribuiti, dall'autore, a una forma di 'indignazione divina' per castigare gli esseri umani dei loro peccati, avvalendosi della figura mitologica di Meteoro, 'figlio ingrato della terra', che nato da essa (dimora degli esseri umani) cospira contro la terra aprendo le sue voragini, e ricordando le altre opinioni filosofiche sulla figura di Meteoro, di epoca antica (da Seneca ad Anassimene):

> Um dos mais espantosos e formidáveis instrumentos de que a indignação divina usa para castigar aos homens são os terremotos. É este fatal Metéoro um ingrato filho da terra, que devendo a esta a sua origem, e nascimento, tiranamente se lhe conspira abrindo-a em horroras cavernas [...]. Diversas forão as opiniões filosóficas sobre a geração deste fatal Metéoro (Anonymous 1748, 2).

Successivamente, l'autore della *Relazione* ritrae in modo preciso e realistico l'evento in sé. Se il terremoto di Lisbona venne avvertito alle 9 di mattina, quello di Valencia si scatenò circa due ore prima e gli effetti sulla popolazione furono alquanto gravi, seppure non così devastanti come quelli del terremoto portoghese. Le notizie provengono dalle fonti spagnole, valenciane e madrilene del 1748 che giunsero anche a Lisbona nello stesso anno, quindi non da osservazioni dirette, in loco, dell'autore:

> Este é o que experimentou o Reino de Valença na sua Capital e outros povos circumvisinhos no dia 23 de março deste presente ano de 1748 pelas 6 horas e 3 quartos da manhã, segundo as notícias comunicadas até o dia 27 do mesmo mês ao Capitão General, e as que sucessivamente vão chegando à Corte de Madrid, de

> onde se comunicarão a esta de Lisboa. Referem estas, que no mesmo dia, e hora acima dita, tremerão todos os edifícios daquela Capital por espaço pouco mais de um minuto. Que a torre grande da igreja Metropolitana da mesma Cidade chamada o *Micalete* sem embargo da grande fortaleza de sua fábrica, tremeu nove vezes, dando outros tantos golpes o badalo do sino maior, cuja novidade consternou, e pôs em grande perturbação a todo o povo [...]. Este é o horrendo castigo com que Deus N.S. puniu os pecados destes povos, e queira o mesmo Senhor que os nossos não experimentem o mesmo castigo; porque a malícia dos homens faz justificada a sua vingança (Anonymous 1748, 8).

Nella parte finale della *Relazione*, l'autore portoghese ritorna sul dettaglio del castigo divino con un profetico pensiero, affinché tale 'castigo' non si riversi su altri popoli, visto che la malizia spesso induce a forme di vendetta ingiustificate. Riflettendo, quindi, in modo ironico, sulle parole dell'autore della *Relação*, il terremoto di Lisbona che ha seguito quello di Valencia, lo dobbiamo ritenere una sorta di nefasto presagio iberico, di 'vendetta' spagnola sui vicini portoghesi, per via delle secolari diatribe tra Spagna e Portogallo? Ovviamente no, anche perché l'autore ricorda altri terremoti che si sono abbattuti, nel Settecento, in Europa e nel mondo: il «grande tremor» avvertito il 17 gennaio 1742 a Livorno; «la grande ruina e il grande tremor» (Anonymous 1748, 5) del 28 ottobre 1746 a Lima, in Perù.

Ciò nonostante, di profezia politica parla il titolo di un'altra relazione, anch'essa anonima, edita nel 1762 a Madrid. Si tratta della descrizione, in loco, dei danni causati dal terremoto portoghese, insieme ad alcune osservazioni e riflessioni politiche da parte dell'autore che era stato inviato nel regno portoghese nel 1752. E fin da subito rimase particolarmente colpito, in senso negativo, dal disordine politico che regnava nel territorio lusitano, tanto da definirlo «el cientro del desorden Politico de la Europa» (Anonymous 1762, III), nonostante in passato il Portogallo avesse rivestito un ruolo di rilievo, a livello europeo, «aunque el Reino de Portugal há hecho un Papel muy principal en Europa desde el fin del reinado de D. Pedro el II» (Anonymous 1762, III). Ma l'attenzione dell'autore spagnolo si sofferma anche sull'annichilimento della monarchia portoghese nei confronti dell'Inghilterra, il paese, ricordiamolo, che aiutò nel 1640 il Portogallo a riprendere la propria indipendenza dalla sottomissione castigliana iniziata nel 1580, ma anche il paese che nel XVIII secolo stava attanagliando economicamente il Portogallo[18]. Per questo, l'autore della *Profezia politica* si sorprende della 'cieca fiducia' portoghese rivolta verso gli inglesi e critica il danno morale causato dallo sfruttamento, dall'oppressione e ambizione inglese, che all'epoca avevano ridotto il Portogallo quasi in un regime di 'schiavitù economica'.

> Encontré una Monarquia aniquilada por una serie continua de revoluciones, turbada con ocultas setas, y empobrecida por sus proprias riquezas. Pero lo que mas havia destruído a este Estado en nuestro Siglo era la ciega confianza que

[18] Per approfondimenti sull'immagine del Portogallo come paese 'semiperiferico' oppure 'colonia informale' dell'Inghilterra, si veda Santos 2003.

> tenia en una Nación Estrangera; Nación ambiciosa, que ofrece al principio una mano para socorrer, y que oprime despues: la Inglaterra disfrutaba por entero las minas de oro del Brasil y Portugal no era mas que el economo de sus propias riquezas (Anonymous 1762, III-IV).
> El daño moral de su consitución no es outra que la de dexarse ciegamente governar por los ingleses, sin reparar que estos le venden su protección al precio de una esclavitud (Anonymous 1762, II).

Conclude poi la sua riflessione, spiegando che le varie catastrofi e miserie accadute in Portogallo, tra cui il terremoto, possono essere frutto dell'unione tra cause Morali (quelle appena indicate) e Fisiche, ossia provocate dagli elementi naturali, per via della mancanza di forza politica, «finalmente las causas Physicas han concurrido con las Morales: los Elementos han suplido a lo que no há alcanzado la Politica, se abrió la terra y destruyó a los que la destruían [...]» (Anonymous 1762, V).

Le riflessioni filosofiche esplicitate nella *Profecia politica* e nella *Relação*, nonostante riprendano l'antica teoria cosmogonica di Empedocle centrata sui quattro elementi naturali, si inseriscono all'interno delle nuove riflessioni sulla Provvidenza e sulla Giustizia divina che si originarono nell'Europa del Settecento in seguito ai vari terremoti che ebbero luogo in tutto il continente europeo, e all'interno dei nuovi studi scientifici dell'epoca (cfr. Carvalho 1987). Le due riflessioni citate trovano riscontro, in parte, nel *Discorso filosofico* di Edward Wortley Montagu (1713-1776) – il quale tra i suoi numerosi viaggi europei ed extra-europei visitò anche il Portogallo (cfr. Stephen e Lee 1898, 238) –, stampato a Londra nel 1755, mentre contrastano con le riflessioni scientifiche illustrate da Pedegache nella sua *Nova relação* sul terremoto portoghese, edito nel 1756 a Lisbona, e centrate sulla *Teoria della terra* di Buffon. Al riguardo, il colonnello e scrittore portoghese Miguel Tibério Pedegache (1730-1794) spiega che:

> Algumas pessoas se admirão que o tremor do dia de Todos os Santos se tenha feito sentir no mesmo dia e quase no mesmo tempo em Alemanha, França, Portugal, Holanda, Espanha, África, América meridional. A lição da *Theoria da terra*, obra admirável e que imortaliza Monsieur de Buffon, me ensinou a conhecer a causa deste fenómeno (Pedegache 1756, 6).

Pedegache si riferisce alle materie infiammabili presenti nelle viscere della terra, capaci di esplodere in grande quantità in aria, riversandosi in terra con notevole forza e causando danni di notevole entità, per via della combustione tra i materiali sulfurei e i nitriti presenti nelle zone più recondite della terra. Inoltre, secondo questa teoria, visto che il fondo del mare è una continuazione della terra, non deve sorprendere l'agitazione concatenante tra terra e acqua. È doveroso ricordare che la *Theorie de la terre*, edita nel 1749 dal naturalista francese Georges-Louis Leclerc, conte di Buffon (1707-1788), era stata coniata all'interno di una sua visione della scienza «fondata essenzialmente sulla osservazione, la generalizzazione induttiva e il confronto coi fatti, e in grado di giungere non

già a certezze, ma a leggi generali più o meno probabili» (Zavattari 1930) e di una teoria cosmologica «basata sull'ipotesi di un urto tangenziale tra il sole e una cometa; rifiutando il diluvio biblico suppose che i continenti siano stati alternativamente sommersi e scoperti dalle acque» (Zavattari 1930). Inoltre, altri studi scientifici intrapresi dal conte nel 1755 convergevano con la teoria della nebulosa protosolare di Kant e Laplace,

> vers 1755, Georges Louis Leclerc, comte de Buffon, expérimente sur la durée de refroidissement de sphères métalliques de différents diamètres. [Et] le refroidissement étudié par Buffon était en accord avec la théorie de la nébuleuse protosolaire d'Emmanuel Kant (1724-1804) et de Pierre Simon Laplace (1749-1827) (Institut Français de l'Éducation 2017).

Quindi Pedegache fornisce, a modo suo, un primo esempio di risposta scientifica portoghese alle cause del sisma, ricordando altresì il dettaglio della costruzione della città di Lisbona su un terreno ricco di minerali, determinato dalla notevole presenza di acque minerali e bagni termali[19], così come tutti i paesi montani portoghesi erano costruiti su territori ricchi di zolfo, metalli alcalini e nitrici, e per questo soggetti anch'essi a terremoti. Fenomeni sismici, che in Portogallo risalgono al 1309, anno del primo terremoto registrato, per continuare nel Cinquecento fino al Settecento con il sisma del 1719 e del 1722 in Algarve, e quello del 1724 a Lisbona, che precedettero *the big one* del 1755.

Ma oltre alla spiegazione scientifica del fenomeno sismico, la *Relazione* di Pedegache si concentra su una minuziosa descrizione degli esiti drammatici da ciò derivanti e riversati sulla capitale portoghese, che all'improvviso, da brillante città cosmopolita, florida nelle Arti e nelle Scienze tanto da essere paragonata, dall'autore, ad una nuova Atene, diventa un cumulo di macerie, una 'città fantasma', spopolata e deserta, una nuova città di Troia, «vimos Lisboa nova Athenas, onde florecião as ciências e as artes, filhas da abundância, da riqueza e da quietação, tornar-se em breves instantes em uma aldeia deserta e despovoada» (Pedegache 1756, 23). L'atmosfera apocalittica è raffigurata attraverso il sentimento di orrore, confusione, imprevedibilità e violenza sprigionato dal sisma quale nuovo esempio, per l'autore, dell'antico caos primordiale:

> O primeiro de Novembro, dia consagrado à festividade de *Todos os Santos* pela nove horas e quarenta minutos da manhã, tremeu a terra com três impulsos. O primeiro, ainda que precedido de um rugido medonho, foi tão pequeno, que a poucas pessoas atemorizou, e durou mais de um minuto. Mas depois de um intervalo de 30 até 40 segundos, o abalo foi tão violento, que as casas principiarão a se arruinarem. Escureceu-se o dia pela densidade da poeira e pouco mais de dois minutos durou a cerração e o tremor. Descançou a terra menos de um

[19] Nel trattato settecentesco di João Nunes Gago (medico della Santa Casa della Misericordia di Lisbona, nonché corrispondente della Reale Accademia delle Scienze di Lisbona, ancora vivo nel 1788) vengono studiate le proprietà delle acque termali di Caldas da Rainha nei pressi di Lisbona (cfr. Gago 1779).

> minuto para de novo confundir tudo. As casas, que tinhão resistido, cairão com um ruído espantoso: encobriu-se o Sol e a terra trémula e vacilante ameaçava tornar de novo ao antigo caos. Os gémidos dos agonizantes, os alaridos dos que imploravão a misericórdia Divina, os tremores continuos da terra, a escuridão do dia, aumentavão o horror, o medo e a tribulação. Enfim, depois de 2 até 3 minutos de sofrimento serenou a tormenta [...]. Não tinhamos chegado ainda ao cúmulo da disgraça! Apenas principiavamos a respirar com alguma quietação, um novo tremor serviu de anuncio para novas infelicidades. Um vento Nordeste levanta-se com violência, o mar enfurecendo-se tres vezes sai com ímpeto dos seus limites, e três vezes retrocede com igual aceleração. Umas vezes leva consigo violentemente tudo quanto encontra, outras vezes torna a trazer com furor tudo quanto tinha levado. As ondas furiosas despedação as âncoras, quebrão as amarras e entrão pelas ruas e praças vizinhas [...]. A terra, o ar e a água tinham-se conjurado contra a infeliz Lisboa. Faltava só o fogo para completar a nossa ruina. Pouco tardámos a experimentar este terrível flagelo. Um incendio repentino apareceu em vários Bairros da Cidade, e como o vento soprava com violência, esta soberba e florescente Cidade se tornou em breves instantes em uma segunda Troia [...] (Pedegache 1756, 3-5).

Ma l'effetto apocalittico non è determinato solo dalla rovinosità devastante degli elementi naturali, quanto dalla fuga scomposta degli abitanti, dagli effetti drammatici lasciati sui loro corpi, dall'assenza di umanità nelle fasi più concitate della fuga, dagli episodi di sciacallaggio, dall'agitazione degli animali:

> Mas que tristes objectos se oferecerão aos olhos! Mulheres quasi nuas, crianças ensanguentadas, velhos cobertos de poeira correndo de uma para outra parte, corpos desfigurados pela morte espalhados em todas as ruas: Religiosos com Cruzes e imagens devotas na mãos excitando o povo atemorizado às lagrimas de uma sincera penitência [...]. Os que se achavão ainda na Cidade, sairão com precipitação para o campo, sem se lembrarem nem de pai nem de mãe, nem de mulher, nem de filhos... Enfim para explicar os horrores daquele instante basta dizer, que não houve nem piedade, nem compaixão, nem humanidade, nem amizade. A ausência das pessoas mais amadas começou a sentir-se quando o perigo pareceu duvidoso [...]. Quem pudera crer, que nesta desolação, neste destroço houvesse ainda homens tão perversos, que desprezassem as chamas e a morte, buscando na ruina publica uma fortuna criminosa? [...]. Toda a noite do primeiro ao segundo de Novembro os cães uivarão e os cavalos roncarão, o que causava um horror e um novo motivo de medo (Pedegache 1756, 4-6).

Si tratta di effetti rovinosi che rimasero ben visibili ancora nel 1774, come annotato brevemente dallo scrittore, nonché religioso scozzese William Dalrymple (1723-1814) nel suo resoconto di viaggio del 1774 (cfr. Stephen e Lee 1888, 426); nello specifico, nella lettera del 25 ottobre 1774 scritta da Lisbona: «the devastation of the earthquake in 1755 is still recent; whole streets lying in a demolished state» (Dalrymple 1777, 138).

Il *Mercurio historico* madrileno del 1755 così si esprimeva sul sisma:

En esta, pues, gigante emulación de agenos Nacionales, amaneció sereno el dia primero de este mes de Noviembre, y à cerca de las diez de la mañana, se oyó un repentino estruendo subterraneo, que con velocidad, forzando el exe de aquel Emisferio, hizo vaguear el plan de sus Edificios, empezando à temblar con tan nunca visto furor, que en tres solos minutos, que duró, no quedó robusta fortaleza, fortificada Muralla, agigantada Torre, ni inexpugnable Edificio, que desgajado, desmoronado, y deshecho, no volviera su sobervia en rendido vasallage à la inconsiderable furia del espantoso temblor, que para hacer su rigor mas temible, pidió auxilio al ayre: concurrió este con tal desenfreno, que lo que aquel desencaxaba, este arrancaba, no quedando en un tan pequeño espacio, como el de su duración, Templo, ni Edificio entero, pereciendo en tal violentos impulsos el mayor numero de gente [...] (Mercurio historico 1755, 12).

1.2 Lisbona nell'iconografia del Settecento

Se il componimento poetico del luogotenente inglese John Biddulph/Biddolf (1725?-1774?) ritrae molto bene l'aspetto apocalittico creato dal sisma del 1755, visto che l'autore mette in risalto la contrapposizione tra l'apparente calma delle acque del Tago, la raffigurazione dell'atmosfera festiva religiosa (con le processioni che sfilavano per le strade della città) e di quella laica (con la brulicante vita mercantile nella zona portuaria) del 1 novembre, e la deflagrazione improvvisa del sisma,

Calm was the Sky, the Sun serenely bright,
Shot'or the Sea long dazzling Streams of Light.
[...]
Within the Town gay Crowds were seen to stray,
While full Processions grac'd the festive Day;
[...]
Merchants were storing Goods from *India* brought;
Clients were selling Lands which Lawyers bought.
[...]
For with a sudden Shock the solid Ground,
In dreadful Waves came rolling all round;
Not those rough Seas beneath the frozen Pole,
Impeel'd by Winds, more furious Billows roll.
Earth's Womb was heard to groan with hollow Roar,
The Dwellings trembled – but Men trembled more.
Aghast they real like Drunkards here and there,
And all distracted fly they know not where.
Destruction drives them from their dear Abodes,
And where their Safety was, fell Ruins nodds.
Husbands are here seen pressing thro' the Throng,
Nor know the drag their clinging Wives along.

Coy Virgins of their Lovers once afraid,
Now hang on Strangers Necks and court their Aid.
And there a ghastly Group of Women fee!
A Picture of Ghosts they soon must be,
Wringing their Hands, sad solemn Silence keep,
While Infants wonder why their Mothers weep
[...] (Biddulph 1755, 3, 4, 5)[20].

Nell'iconografia europea settecentesca, gli effetti devastanti del terremoto ci vengono forniti da due acqueforti custodite nella Biblioteca Nazionale di Lisbona: *Lisabona* del tedesco Friedrich Bernhard Werner (con incisioni di Johann Georg Ringlin) e *Ruins of Lisbon after the Earthquake in 1755* dell'inglese Thomas Prattent.
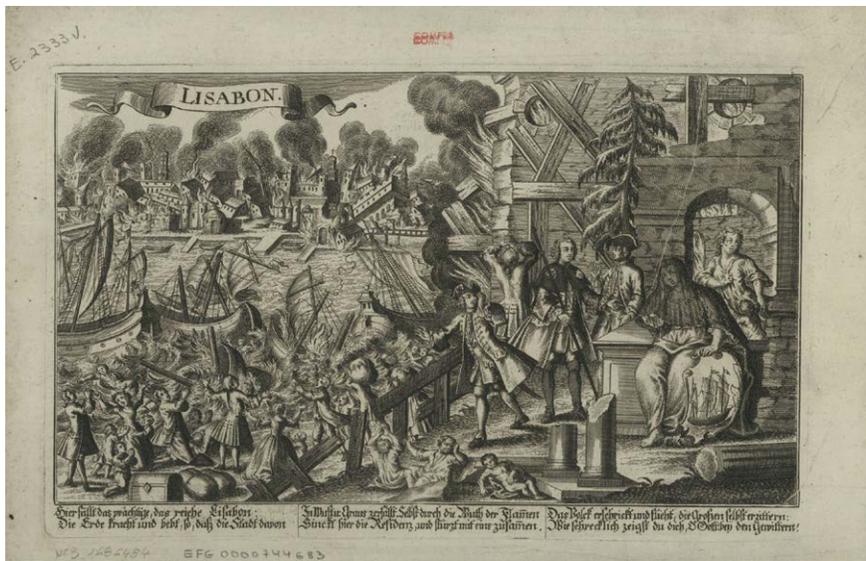
Figura 1 – Friedrich Bernhard Werner, *Lisabona*, Augustae Vindelicorum [Augsburg], Martin Engelbrecht, 175-? (BNP digital, e-2333-v).

Non abbiamo certezze sulla data delle due acqueforti, anche perché nel caso di Prattent (1764?-1841?) esistono difficoltà di ricostruzione biografica, poiché incerti sono sia la data di nascita che di morte (cfr. British Map Engravers 2022); sappiamo solo che è stato un artista attivo attorno al 1795 e la data dell'acquaforte dovrebbe corrispondere al periodo di attività di Prattent, mentre i riferimenti bibliografici relativi alla città e all'editore sono riportati nell'acquaforte, in alto: 'engraved for Barlow's General History of Europe'. Nello specifico, la data dovrebbe precedere il 1795, perché l'opera in questione è stata impressa per il volume di

[20] Si veda anche Regier 2010, 79.

Percival Barlow, *General History of Europe*, uscito a Londra presso gli editori Stratford nel 1790, in prima edizione. Nel caso di Werner (1690-1778), invece, sappiamo che tra il 1727 e il 1736 inizia a intraprendere lunghi viaggi in tutta Europa (cfr. Marsch 1995), specializzandosi nella raffigurazione di vedute panoramiche di città europee e collaborando sia con gli editori di Augusta, chiamati 'gli eredi Wolff', sia presso la corte prussiana[21]. Non sappiamo quando Werner sia giunto in Portogallo (la data dell'acquaforte dovrebbe risalire all'epoca di attività dell'artista tedesco), ma di sicuro nell'opera in questione, intitolata *Lisabona*, lo scenario apocalittico è nettamente visibile da alcuni dettagli: lo scatenamento di due elementi naturali; il fuoco che arde, sullo sfondo, la città, e l'acqua del fiume che si innalza creando delle onde distruttive per le navi in transito; la distruzione degli edifici, la disperazione delle persone raffigurate. Il tutto, accompagnato da una legenda in lingua tedesca, che descrive il terremoto e recita:

> Hier fällt das prächtige, das reiche Lisabon. Die Erde kracht und bebt, so, daß die Stadt davon in Wust u. [und] Graus zerfällt. Selbst durch die Wuth der Flam[m]en sinckt hier die Residenz, und stürzt mit eins zusam[m]en. Das Volck erschrieckt und flieht, die Großen selbst erzittern: Wie schrecklich zeigt du dich, o Gott! bei den Gewittern![22].

L'acquaforte di Prattent, invece, si contraddistingue da quella di Werner per la raffigurazione realistica, non più apocalittica, della devastazione del sisma, mettendo in risalto le rovine della città di Lisbona e la drammaticità dell'atmosfera da ciò derivante che colpisce anche la popolazione, tanto che le poche persone raffigurate sembrano muoversi in una città 'fantasma' (Figura 2).

Altre raffigurazioni iconografiche di Lisbona provengono da ulteriori artisti europei, anche anonimi, che ritraggono sia aspetti paesaggistici che sociali della città nel Settecento. L'incisore britannico John Couse, ad esempio, di cui sappiamo solo che era attivo nel 1750, è riuscito a fornirci una raffigurazione della città in un'acquaforte colorata ad acquerello che risale al 1755, ma prima del terremoto del 1° novembre, quando il centro storico era ancora integro nella sua bellezza architettonica e il Tago era un crocevia di navi. Nella parte bassa dell'acquaforte è indicata una legenda in lingua inglese e francese con i nomi degli edifici ritratti da Couse: dalla Torre di Belém, alla Imprensa Nacional-Casa da Moeda (in inglese *The Mint*), al palazzo reale da Ribeira (*Paço da Ribeira*) in piazza del Commercio, alla chiesa di Santa Caterina, la cattedrale, il castello di São Jorge, la chiesa di São Vicente, solo per ricordarne alcuni.

[21] Del soggiorno italiano, ad esempio, abbiamo immagini di Mantova, Milano, Pavia, Bologna, Torino, Roma, Venezia, Padova, Trento, Firenze, custodite presso le rispettive città come patrimonio dei beni culturali.

[22] «Qui cade la magnifica, ricca Lisbona. La terra rimbomba e trema, così che la città da ciò si dissolve in confusione e terrore. Perfino per il furore delle fiamme sprofonda qui la città e crolla di botto. Il popolo inorridisce e fugge, gli stessi grandi tremano: Come ti mostri terribile, o Dio! nelle burrasche!». Si ringrazia Sabrina Ballestracci per la corretta interpretazione della scrittura gotica tedesca e per la traduzione italiana.

Figura 2 – Thomas Prattent, *Ruins of Lisbon after the Earthquake in 1755*, [s.l.], [s.n.], 1795? (BNP digital, e-925-v_2).

Figura 3 – John Couse, *The City of Lisbon as before the dreadful Earthquake of November 1.st 1755*, London, Robert Wilkinson, Bowles & Carver, 1755 (BNP digital, e-346-r).

Al 1750 risale un'anonima acquaforte acquerellata che raffigura uno spaccato sereno e brulicante della vita quotidiana nella zona portuaria di Lisbona, all'imboccatura del Tago, dove oltre alle numerose attività commerciali che si svolgevano all'epoca, era consuetudine conversare in compagnia di qualche bella dama, rilassarsi ascoltando le conversazioni di altre persone, oppure suonando uno strumento musicale, come vedremo tra breve.

Figura 4 – Anonymous, *Vue du port de Lisbonne: vue de l'embouchure du Tage et du port de Lisbonne*, [s.l.], [s.n.], ca. 1750 (BNP digital, e-1351-v).

Questa atmosfera portuaria serena e brulicante di vita, che vede come protagonisti sia il popolo sia la borghesia, la ritroviamo in altre opere: *in primis* in due acquetinte del pittore francese Alexandre Jean Noël (1752-1834), di cui sappiamo che nel 1769 accompagnò l'astronomo Jean Chappe d'Auteroche in una spedizione nella Bassa-California per l'osservazione del transito di Venere davanti al Sole, mentre non sappiamo con precisione quando abbia soggiornato in Spagna e Portogallo (cfr. Les collections du département des arts graphiques 1993). Si presume al rientro dalla spedizione, negli anni '80 del Settecento, visto che le due acquetinte raffiguranti la torre di Belém (in color seppia) e la piazza del Commercio ripresa dal Tago (a colori acquerello) risalgono al 1793 e sono state stampate, a Londra, da John Wells (attivo tra il 1790 e il 1809).

In realtà, tra le due acquetinte di Noël, solo la prima recupera, in parte, lo spaccato di vita sociale e quotidiana di cui sopra, per di più a livello popolare, dove due giovani che suonano e cantano seduti su degli scogli in prossimità della torre di Belém, sembrano accompagnare la discesa a terra di due ufficiali, con le rispettive dame, trasportati a riva da una piccola imbarcazione, mentre sullo sfondo imbarcazioni di varia grandezza solcano il Tago.

Figura 5 – Alexandre Jean Noël, *A view of the castle of Belem at the entrance of the port of Lisbon*, London, [s.n.], 1793 (BNP digital, e-1501-a).

Nella seconda acquatinta di Noël, l'immagine dominante non è tanto il Terreiro do Paço come il titolo ci potrebbe far credere, quanto la dinamicità della vita fluviale determinata dal transito delle navi e di altre imbarcazioni e dal movimento umano su di esse. Della piazza si vede solo la parte laterale che dà sulla cattedrale, ma non se ne intravede il movimento cittadino, come raffigurato nell'acquaforte successiva (Figura 6).

L'acquaforte di Carlos Mardel datata tra il 1755 e il 1763, in realtà si presume risalga al periodo precedente il terremoto, visto che il Terreiro do Paço, ripreso dal Tago frontalmente, appare nella sua bellezza e integrità architettonica, insieme al movimento di carrozze e di persone della borghesia e del popolo che animano la piazza e la zona portuale prospiciente. La figura di Carlos Mardel (Martell Károly, 1695-1763) è particolarmente rilevante nel Settecento portoghese perché l'ingegnere militare, nonché architetto di origine ungherese ma naturalizzato portoghese, arrivato in Portogallo nel 1733, si è dedicato alla costruzione di importanti edifici della città, tra cui l'acquedotto nel 1735, del palazzo del marchese di Pombal a Oeiras nel 1759, e alla ricostruzione del centro storico di Lisbona dopo il terremoto del 1755, insieme agli architetti Eugénio dos Santos (1711-1760) e Manuel da Maia (1677-1768)[23].

[23] Per approfondimenti si rimanda a: Andrade 1959, 128; França 1965; Web Gallery of Art 1996.

Figura 6 – Alexandre Jean Noël, *A view of the Praça do Comercio at Lisbon taken from the Tagus*, 1793 (BNP digital, e-1502-a).

Figura 7 – Carlos Mardel, *Praça do Comércio da cidade de Lisboa*, [s.l.], [s.n.], entre 1755 e 1763 (BNP digital, e-515-r).

Tra il 1710 e il 1750 si fa risalire l'acquaforte del cartografo tedesco Georg Matthäus Seutter (1678-1757), periodo della sua rinomata attività, tanto da aver ricevuto, tra il 1731-1732, il titolo di 'Cartografo Imperiale' dall'imperatore Carlo VI. In realtà la data dovrebbe essere posteriore al 1755, perché nella parte inferiore dell'acquaforte (in bianco e nero) è raffigurata la città di Lisbona durante il terremoto, con la visibile 'scomparsa' del Terreiro do Paço (attuale Praça do Comércio, così denominata dopo il terremoto, mentre fino al 1755 la denominazione era quella di Terreiro do Paço) e di altri edifici circostanti, in confronto alla parte superiore (colorata ad acquerelli) che ritrae il centro storico nella sua integrità architettonica. In realtà sappiamo che questa parte superiore, accompagnata dalla denominazione latina di molti edifici e da una legenda finale in lingua tedesca che riporta in sintesi la storia e magnificenza di Lisbona, ritrae la città nel XVI secolo, perché l'artista si era ispirato a un'acquaforte stampata da Georg Braun nel 1598, mentre la parte inferiore è stata inserita nel volume di Johann Michael Roth, *Augsburgische Sammlung derer, wegen des höchstbetrübten Untergangs der Stadt Lissabon, vornemlich aber des in denen Königreichen Portugall und Spanien, ja bey nahe in allen Welt-Theilen die Winter-Monathe des 1755ten und 1756ten Jahres hindurch sich geäuserten gewaltigen Erdbebens, heraus gekommenen Kupfer-Stiche*, stampata ad Augusta nel 1756. E una caratteristica degli stampatori di Augusta, dopo il terremoto portoghese del 1755, era quello di divulgare in tutta Europa acqueforti strutturate 'in due parti', proprio come quella di Seutter (cfr. Museu de Lisboa 2022).

Se nella Germania del Settecento, Augusta era uno dei centri tipografici più rinomati in tutta Europa, in Olanda l'equivalente è determinato dalla città di Leida e Pieter van der Aa (1659-1733) è stato l'editore olandese tra i maggiori dell'epoca a livello europeo, attivo soprattutto a Leida e specializzato in atlanti e cartine geografiche. La veduta a stampa dal titolo *Olisippo. Lisabona* risalente al 1729, non solo ritrae la città dall'alto in tutta la sua bellezza morfologica e architettonica, accompagnata da alcune scene di vita quotidiana nella zona dell'ospedale *Omnium Sanctorum* e di quella portuaria in prossimità del Terreiro do Paço, quanto rende omaggio a una delle antiche designazioni della città, Olisippo, e al suo mitico fondatore Ulisse, che abbiamo già avuto modo di ricordare in precedenza, in più di un'occasione. La legenda in latino posizionata nella parte inferiore, riporta i nomi di ben 34 edifici della città, anticipando quasi di un secolo il vero e proprio *Baedeker* entrato in vigore in tutta Europa a partire dal 1836. L'opera in questione fa parte del primo volume di Pieter van der Aa, *La galerie agréable du monde, où la on voit en un grand nombre de cartes très exactes dans les quatres parties de l'univers, divisée en LXVI tomes*, che comprende il Portogallo e l'Algarve, stampato a Leida nel 1729 e custodito presso la Staatsbibliothek di Berlino. La legenda in latino, insieme alla denominazione latina dell'Hospital Real de Todos os Santos, *Omnium Sanctorum* (oggi Hospital de São José), e alla conformazione del Terreiro do Paço che non corrisponde a quella settecentesca prima del terremoto, ci fa pensare che anche in questo caso, come abbiamo constatato in Seutter, la veduta della città risalga al XVI secolo, visto che l'ospedale in questione è stato il primo grande ospedale della città, costruito dal re João II nel 1492 ma concluso a inizio Cinquecento con il re Manuel I, e distrutto dal terremoto del 1755.

Figura 8 – Georg Matthäus Seutter, *Lisabona magnificentissima Regia Sedes Portugalliae et florentissimum Emporium …*, Aug. Vindel [s.n.], entre 1710 e 1750? (BNP digital, e-528-r).

Figura 9 – Pieter van der Aa, *Olisippo. Lisabona*, Leiden, Pieter van der Aa, 1729 (BNP digital, cc-1760-a).

1.3 Il *fomento das Artes:* il teatro e la musica italiani nel Portogallo del XVIII secolo

Nel Settecento portoghese assistiamo a quello che Saraiva e Lopes chiamano il «fomento das Artes» (Saraiva e Lopes 2001, 566), ossia ad un rigoglio culturale nell'ambito delle arti umanistiche derivante da vari fattori, tra cui: la ricezione della cultura italiana e francese, rappresentata dalle traduzioni in lingua portoghese di opere letterarie, drammaturgiche o musicali, italiane e francesi, ma anche dalla presenza di compagnie teatrali in Portogallo; la ricezione della cultura portoghese in Italia grazie soprattutto, ma non solo, alla figura dello *estrangeirado*. Tale *fomento das Artes* si deve principalmente al re João V[24] che si circondò di vari artisti italiani ed europei, arrivando ad appoggiare e sostenere finanziariamente la costruzione della prima Accademia Reale Portoghese delle Arti a Roma nel 1712 (nel Palazzo Magnani di via Campo Marzio, dove è attualmente ospitato l'Istituto Portoghese di Sant'Antonio a Roma).

Il pittore e poeta della corte reale portoghese Vieira Lusitano (Francisco de Matos Vieira, 1699-1783) si formò proprio presso questa Accademia. Appoggiato dal re João V, iniziò il suo soggiorno romano per conto del marchese di Abranches, all'epoca ambasciatore a Roma, che vide i suoi primi lavori, rimanendone particolarmente colpito. Nel 1712 Vieira Lusitano lo seguì a Roma dove rimase fino al 1719, avendo l'opportunità di frequentare il Maestro Francesco Trevisani (affiliato all'accademia dell'Arcadia). Molti dei suoi lavori sono andati perduti durante il terremoto del 1755, ma un suo disegno, *Sant'Agostinho calçando aos pés a heresia* (1750) è ancora oggi visibile (Figura 10).

In questo clima di fervore culturale, nel 1707 esce, dalla stamperia fiorentina di Anton Maria Albizzini, il dramma per musica *Dionisio, re di Portogallo*, su libretto di Antonio Salvi (1664-1724) e musiche di Giacomo Antonio Perti (1661-1756), che venne rappresentato nella villa medicea di Pratolino presumibilmente nel medesimo anno. La fama di Salvi per i drammi in musica, come ben illustrato da Francesco Giuntini, durò fino al 1710 al servizio del gran principe di Toscana Ferdinando de' Medici, grande appassionato e intenditore di musica. Tale collaborazione permise a Salvi di allestire le sue opere presso la villa medicea di Pratolino e nei teatri pubblici di Firenze (cfr. Giuntini 2017), ma possiamo intuire che l'interesse verso le culture europee (di cui sono testimonianza vari drammi per musica di Salvi)[25], e quella portoghese nello specifico, non dipese solo dall'edizione francese della *Histoire General de Portugal* (1700) di Jacques Lequien de

[24] Per approfondimenti sulla figura del re João V quale sovrano europeo protettore delle arti, tanto da avere arricchito il Portogallo di una preziosa collezione di stampe per l'epoca, si veda la collezione della famiglia Mariette, Pierre-Jean Mariette (1694-1774), andata perduta durante il terremoto del 1755, poi ritrovata, e riunita nel catalogo curato da Jacques Thuillier edito nel 2003 (cfr. Mariette 2003).

[25] Si ricordano: *La forza compassionevole* (che riprende, attraverso un rifacimento tardo-secentesco, una commedia di Lope de Vega); *Astianatte* (che prende a modello l'*Andromaque* di Racine); *Amor vince l'odio* ovvero *Timocrate*; *Amore e maestà* (entrambi tratti da Thomas Corneille). Cfr. Giuntini 2017.

la Neufville (1647-1728), consultata da Salvi per la comprensione della figura del re portoghese (1261-1325) e l'episodio storico dello scontro con il figlio Afonso Sanches ripreso e riadattato al dramma in musica (cfr. Salvi 1707, paratesto; si veda anche Seebald 2009, 347), quanto dalla ricca biblioteca medicea.

Figura 10 – Vieira Lusitano, *Sant'Agostinho calçando aos pés a heresia*, [s.l.], [s.n.], entre 1750 e 1800 (BNP digital, d-11-a).

Nel 1714, invece, esce a Lucca presso Girolamo Rabetti, l'*Applauso genetliaco alla reale altezza del signor infante di Portogallo* (José I) scritto e musicato da Domenico Scarlatti (cfr. Scarlatti 1714), da cantarsi nel palazzo del marchese di Fontes, ambasciatore del re portoghese, davanti al papa Clemente XI. Sappiamo che Scarlatti[26] è stato maestro di cappella del re portoghese João V dal 1719 al 1729 (seppure in forma intermittente per i viaggi in Francia e in Italia susseguitisi in questo arco di tempo), e durante questo periodo, a Lisbona, presso il Teatro do Palácio Real si tennero le prime esecuzioni delle seguenti opere del compositore italiano: la serenata *Contesa delle stagioni* (7 settembre 1720), *Cantata pastorale* (27 dicembre 1720), la seconda serenata (7 settembre 1722), la serenata *Le nozze di Bacco e d'Arianna* (27 dicembre 1722), la cantata *Festeggio armonico* (11 gennaio 1728). L'*Applauso* è uscito prima della permanenza portoghese di Scarlatti, quando nel 1714 il compositore italiano era stato nominato, a Roma, maestro di cappella presso l'ambasciatore portoghese nonché terzo marchese di Fontes, Rodrigo Anes de Sá Almeida e Meneses. Ma sempre nel 1714 nacque il principe ereditario José I, futuro re di Portogallo e per questo nel 1714 Scarlatti compose l'applauso genetliaco qui ricordato che venne rappresentato nel palazzo romano del marchese di Fontes (in piazza Colonna), durante il periodo della sua ambasceria romana (1712-1718)[27].

Ma la presenza italiana nel Portogallo del XVIII secolo è determinata principalmente dalla ricezione di Goldoni e Metastasio e dalla rappresentazione di molte loro opere nei più importanti teatri lisboeti[28] dell'epoca, quali il Teatro do Bairro Alto, Teatro do Salitre, Teatro da Rua dos Condes. Le innovazioni teatrali di Goldoni e quelle musicali di Metastasio, insieme alla loro fama internazionale all'epoca già acquisita, non potevano passare inosservate nel clima culturale portoghese settecentesco, particolarmente attento e aperto alle novità europee. Inoltre, le 'contaminazioni' tra i due autori italiani riscontrate in più di un'occasione, sia quando Goldoni ha curato, nel 1729, la rappresentazione di due opere di Metastasio (*Didone* e *Siroe*), sia nel caso dei vari melodrammi di Metastasio ispirati a *pièces* teatrali goldoniane, così come nel recupero metastasiano del genere del melodramma[29] che Goldoni usava per le sue 'sperimentazioni' tra comico e drammatico/patetico – che nel Settecento viene elevato ad opera d'arte per la commistione tra semplicità e potenza drammatica della tragedia greca, ed elementi della tragedia francese – hanno contribuito ulteriormente all'eccel-

[26] Sulla permanenza portoghese di Scarlatti, si rimanda ad Alvarenga 1997-1998, 95-132.

[27] Per approfondimenti, si rimanda a Brito 1989, 7; si vedano anche Larsen 2018; Augusto 2009, 81-108.

[28] Sulla presenza italiana nel teatro portoghese del Settecento, si veda anche Rossi 1947, vol. 1, 281-334.

[29] Luciana Stegagno Picchio ricorda giustamente che in Portogallo il melodramma aveva fatto la sua comparsa nei teatri regi già in epoca barocca, durante la reggenza di João IV, ma è nel Settecento che i re João V e José I determinarono il successo del melodramma come nuova forma di spettacolo (cfr. Stegagno Picchio 1969, 187).

lente ricezione dei due autori italiani nel Portogallo del Settecento, riscontrabile *in primis* dalla traduzione portoghese delle loro opere in copie manoscritte, autografate da António José de Oliveira, e risalenti tra il 1781 e il 1796 (nel caso di Goldoni); in copie manoscritte e a stampa datate tra il 1736 e il 1797 (nel caso di Metastasio), tutte custodite presso la BNP, che riportiamo di seguito per intero:

Carlo Goldoni (1707-1793):

- *Comédia intitulada O feudatário* (Ms. 1781), traduzione del *Feudatario* (BNP digital, cod-1371-4);
- *Nova comédia intitulada A dama bizarra* (Ms. 1781), traduzione della *Donna bizzarra* (BNP digital, 564277);
- *Comédia nova intitulada O homem vencedor* (Ms. 16 Out. 1782), traduzione a cura di António José de Paula (traduttore, nonché attore al Teatro do Bairro Alto e impresario del Teatro da Rua dos Condes; cfr. Pinto 2014) (BNP digital, cod-1372-4);
- *Comédia nova intitulada A pupila* (Ms. 26 Set. 1782), traduzione della *Pupilla* (BNP digital, cod-1373-4);
- *Comédia nova intitulada O verdadeiro amigo* (Ms. 20 Abr. 1782), traduzione del *Vero amico* (BNP digital, cod-1379-4);
- *Comédia intitulada Mulher sábia e prudente* (Ms. 15 Ago. 1784), traduzione della *Moglie saggia*, a cura di José de Santa Rita (BNP digital, cod-1395-9);
- *Comédia intitulada A viuva infatuada* (Ms. 10 Maio 1784), traduzione della *Donna di testa debole* ossia *La vedova infatuata* (BNP digital, cod-1383-4);
- *Comédia nova intitulada A casa do café ou O maldizente* (Ms. 20 Nov. 1784), traduzione della *Bottega del caffè* (BNP digital, cod-1386-7);
- *Comédia intitulada A família de antiquário ou A sogra e a nora* (Ms. 2 Dez. 1784), traduzione della *Famiglia dell'antiquario* ossia *La suocera e la nuora* (BNP digital, cod-1364-6);
- *Comédia intitulada A dalmatina* (Ms. 1785), traduzione della *Dalmatina* (BNP digital, cod-1369-6);
- *Drama jocoso intitulado O amor artífice* (Ms. 13 Maio 1788), traduzione dell'*Amore artigiano*, rappresentato al Teatro do Bairro Alto nel 1766 su musiche di Gaetano Latilla (BNP digital, cod-1382-2);
- *Comédia O mentiroso por teima* (Ms. 2 Maio 1790), traduzione del *Bugiardo* a cura di José Manuel Penalva (BNP digital, cod-1382-1);
- *Comédia nova intitulada A senhora prudente ou O marido cioso* (Ms. 20 Set. 1790), traduzione della *Donna prudente* (BNP digital, cod-1366-2);
- *Drama O lunático iludido* (Ms. 10 Dez. 1791), traduzione del *Mondo della luna*, rappresentato al Teatro do Salitre il 10 dicembre 1791 su musiche di Marcos Portugal (BNP digital, cod-1393-7);
- *Drama jocoso intitulado O casamento de Lesbina* (Ms. 24 Fev. 1794), traduzione delle *Nozze di Dorina*, rappresentato al Teatro do Bairro Alto su musiche di Baldassarre Galuppi (BNP digital, cod-1393-8);
- *Comédia nova intitulada O honrado negociante* (Ms. 1795), traduzione dei *Mercanti* (BNP digital, cod-1368-2);

- *Comédia nova intitulada A viúva espirituosa* (Ms. 1796), traduzione della *Vedova spiritosa* (BNP digital, cod-1387-5);
- *Comédia nova intitulada O cavalheiro jucundo* (Ms. 1796), traduzione del *Cavaliere giocondo* (BNP digital, cod-1366-5).

Pietro Metastasio (1698-1782):

- *Comédia O mais heróico segredo ou Artaxerxe* (libretto), traduzione di *Artaserse*, Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1764 (BNP, Música, M. 2784 P.);
- *Drama para música A Olimpiade* (testo a stampa), traduzione di *Olimpiade*, Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1737 (BNP digital, res-975-12-p). Nella sala di musica è custodito anche il Ms. di David Perez del 1753 (BNP Música, C.I.C. 99);
- *Ópera nova intitulada Izipile em Lemos ou Os erros de Learco premeados* (Ms. 25 Apr. 1783), traduzione di *Issipile* (BNP digital, cod-1397-5);
- *Drama para música Alexandre na India* (testo a stampa), traduzione di *Alessandro delle Indie*, Lisboa, [s.n.], 1736, rappresentato a Lisbona nella Sala della Academia da Trinidade nel 1736 su musiche di Gaetano Maria Schiassi (BNP, Microfilme, F. 6812). Abbiamo anche il Ms. del 28 Mar. 1783 tradotto da Francisco Luís Ameno (BNP digital, cod-1385-1);
- *Ópera intitulada Achilles em Sciro* (Ms. 29 Fev. 1784), traduzione di *Achille in Sciro*, rappresentata al Teatro do Bairro Alto nel 1755 (BNP digital, cod-1377-6). Nella sala di musica della BNP è custodito il libretto stampato a Lisbona tra il 1760 e il 1771 (BNP, Música, M. 1503 P.);
- *Ópera intitulada Adriano em Síria* (Ms. 28 Set. 1784), traduzione di *Adriano in Siria* a cura di Alexandre António de Lima (BNP digital, cod-1389-4);
- *Ópera intitulada Filinto perseguido e exaltado* (Ms. 28 Jun. 1784), traduzione di *Siroe in Seleucia*, rappresentata nei Teatri del Bairro Alto e della Mouraria nel 1746 (BNP digital, cod-1392-2);
- *Comédia intitulada Semiramis reconhecida em Babilonia* (Ms. 2 Fev. 1784), traduzione di *Semiramide riconosciuta* (BNP digital, cod-1395-6);
- *Ópera famosa intitulada Antígono em Tessalónica* (Ms.), traduzione di *Antígono*, 20 Mar. 1785 (BNP digital, cod-1379-2);
- *Ópera intitulada A clemência de Tito* (Ms. 21 Apr. 1786), traduzione della *Clemenza di Tito* (BNP digital, cod-1384-5);
- *Tragicomédia intitulada Catão na Utica* (Ms. 12 Mar. 1788), traduzione di *Catone in Utica* a cura di Joaquim Soares Crice di *Catone in Utica*, rappresentata al Teatro Novo da Rua dos Condes nel 1740 su musiche di Rinaldo di Capua (BNP digital, cod-1373-2);
- *Comédia A mais heróica virtude* ou *Zenóbia em Arménia* (Ms. 20 Ago. 1792), traduzione di *Zenobia* (BNP digital, cod-1377-3);
- *Drama para música intitulado Ciro reconhecido* (Ms. 20 Set. 1793), traduzione di *Ciro riconosciuto*, rappresentato al Teatro Novo da Rua dos Condes nel 1740 (BNP digital, cod-1387-4);
- *Drama intitulado Demétrio em Síria* (Ms. 1795), traduzione di *Demetrio* (BNP digital, cod-1370-5);

– *Drama sério A suposta esposa abandonada* (Ms. 1796), traduzione di *Didone abbandonata* (BNP digital, cod-1372-5);
– *Tragicomédia intitulada A constante Zenóbia* (Ms. 1797), traduzione di *Zenobia* (BNP digital, cod-1378-1).

Per la ricezione di Goldoni in Portogallo, determinanti sono stati i vari contatti con Antonio Sacchi, o Sacco (cfr. Strappini 2001; Vescovo 2017), e la sua compagnia teatrale attorno al 1738 – quando Sacchi giunse a Pisa dopo essere stato a Venezia, mentre Goldoni all'epoca era a Venezia e scrisse per lui i seguenti canovacci: *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino, La notte critica o sia I cento e quattro accidenti in una notte* (1738) – e tra il 1744 e il 1745, quando Goldoni era a Pisa e scrisse, sempre per Sacchi, il canovaccio *Il mondo della luna* (1743), andato perduto, oltre al rifacimento del canovaccio di Luigi Riccoboni *Arlequin valet de deux maîtres* che diventa *Il servitore di due padroni* (1745), e al *Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* (1746), perché è durante la loro successiva permanenza in Portogallo che le *pièces* goldoniane vennero rappresentate nei principali teatri lisboeti dell'epoca. Della figura di Sacchi e dei contatti risalenti agli anni '40 del Settecento, Goldoni riporta:

> Au milieu de mes travaux et de mes occupations, une lettre de Venise vient me distraire, et met tout mon sang et tous mes esprits en mouvement; c'étoit une lettre de Sacchi. Ce comédien étoit de retour en Italie; il me savoit à Pise, il me demandoit une comédie, et il m'envoyoit même le sujet sur lequel il me laissoit libre de travailler à ma fantaisie. Quelle tentation pour moi! Sacchi étoit un acteur excellent, la comédie avoit été ma passion; je sentis renaître dans mon individu l'ancien goût, le même feu, le même enthousiasme (Goldoni 1814, 325).

Anche Goldoni avrebbe potuto avere l'occasione di recarsi in Portogallo, ma l'incarico di direttore della *Comédie Italienne* lo portò a trasferirsi a Parigi nel 1762. A seguito della delusione che ne giunse, visse un periodo di incertezza che lo indusse a riflettere sull'offerta dell'ambasciatore portoghese, ma il forte legame con la Francia prevalse, come illustrato dall'autore stesso nelle sue *Memorie*:

> L'ambassadeur de Portugal m'avoit fait travailler pour sa cour: il m'avoit fait présent de mille écus pour un petit ouvrage qui avoit réussi à Lisbonne; j'avois lieu d'espérer que ma personne n'auroit pas été refusée dans un pays où les spectacles dans ce tems-là fleurissoient, et les talens étoient récompensées [...]. Pendant l'état d'indécision où j'étois, une heureuse étoile vint à mon secours; je fis la connoissance de Mademoiselle Sylvestre [...] (Goldoni 1814, 166, 167)[30].

La ricezione di Goldoni in Portogallo tramite la compagnia di Sacchi (in arte Truffaldino) avvenne tra il 1753-1755 (periodo corrispondente all'attività della compagnia presso la corte portoghese), come ampiamente illustrato da Maria João Almeida in due saggi, la quale si sofferma altresì su un'altra compagnia

[30] Si veda anche Alonge 2010.

teatrale italiana, quella di Onofrio Paganini, che giunse in Portogallo dopo il 1765, quando la compagnia di Sacchi si era già ritirata dalla scena portoghese (cfr. Almeida 2019; Almeida 2009). In modo più specifico, dalle informazioni riportate nel 1781 dall'accademico d'onore clementino Francesco Bartoli, sappiamo che Sacchi e la sua compagnia (composta tra gli altri dal lucchese Giuseppe Simonetti, dal ferrarese Bartolommeo Tomasi e dal bolognese Antonio Vitalba) sbarcarono a Lisbona da Genova nel 1753, dove vennero bene accolti dalla famiglia reale e da tutta la corte portoghese che apprezzò fin da subito il loro modo di recitare. Durante la loro permanenza nella capitale lusitana ebbero modo di condurre una vita agiata, purtroppo interrotta bruscamente dal sisma del 1755, a causa del quale dovettero lasciare il paese (cfr. Bartoli 1781-1782, 144, 240, 251, 272).

Quindi, la stagione goldoniana in Portogallo ebbe luogo tra il 1754-1755 presso il Teatro do Bairro Alto durante la reggenza del re José I, ma l'importanza di Sacchi e della sua compagnia non si limitò alla ricezione di Goldoni in Portogallo; lo stile e le innovazioni da loro apportate rimasero nel tempo e nel tessuto sociale portoghese, come spiegato da Maria João Almeida:

> L'assunzione, da parte della famiglia reale, della compagnia di questo famoso Truffaldino costituisce già di per se stesso un fatto notevole, se visto nella prospettiva del processo di italianizzazione della cultura portoghese nel secolo XVIII, dato che, nel campo specifico delle arti dello spettacolo, l'importazione dei modelli italiani era progredita fino ad allora, in modo più eclatante, soltanto nella musica e nel teatro lirico. [Inoltre] il capocomico propose al pubblico del teatro lisboeta [del Bairro Alto] non quella forma di spettacolo che la memoria teatrale europea identificava immediatamente con l'Italia, la Commedia dell'Arte, nella quale si sarebbe distinto in occasione delle recite di corte, ma la commedia italiana riformata (Almeida 2009, 213, 217).

Nel caso di Metastasio, José da Costa Miranda illustra molto bene il legame, intenso e prolungato, del librettista italiano con la società portoghese del Settecento, e i motivi che hanno portato la nobiltà e la corte lusitana alla sua ricezione:

> [Metastasio] ha condizionato i gusti letterari ed estetici, ha agito sulla realizzazione di spettacoli teatrali, ha influenzato la letteratura drammatica portoghese. L'entusiasmo della nobiltà fu enorme per la coesione tra azione drammatica, musica e canto, in uno spettacolo dove la scenografia e le macchine producevano meravigliose illusioni. L'appoggio della nobiltà fu efficace e decisivo. Lo provano, credo, i frontespizi ed alcuni dei libretti stampati e dedicati alla nobiltà portoghese. Se la nobiltà fu la protettrice del dramma metastasiano al suo primo apparire sui palcoscenici del Portogallo del Settecento, la corte portoghese ne prenderà il posto a partire dagli anni '50 [divenendo] il vero centro di spettacoli metastasiani (Miranda 1984, 223, 224)[31].

[31] Si veda anche Rossi 1968.

Miranda ricorda altresì che è tra gli anni '60-'70 del Settecento che i teatri pubblici di Lisbona e della provincia offrirono stagioni il cui programma includeva simultaneamente opere di Metastasio, Molière e Goldoni tradotti in lingua portoghese. E tra i traduttori di Metastasio alcuni erano gli stessi nobili portoghesi (cfr. Miranda 1984, 226, 224), in altri casi librai[32] o poeti portoghesi tra cui Bocage che analizzeremo successivamente in modo più approfondito, e al quale Mariagrazia Russo ha dedicato uno studio apposito (cfr. Russo 2017).

Ma oltre a Goldoni e Metastasio, nel Portogallo del Settecento vengono tradotte e rappresentate le opere di altri autori italiani che hanno fatto parte della 'scuola' goldoniana e metastasiana, tra cui Giuseppe Petrosellini, librettista e letterato presso la corte pontificia, membro dell'Arcadia formatosi presso il Seminario diocesano di Montefiascone, che nei salotti romani aveva la fama di improvvisatore. Forte è stata l'impronta dei drammi giocosi di Goldoni nelle sue opere buffe e per questo non è improbabile che i due si siano conosciuti a Roma, visto che entrambi erano membri dell'Arcadia e le opere di Goldoni circolavano in altri ambienti italiani (Venezia e Firenze), oltre che nelle corti d'Oltralpe (cfr. Mattei 2015). Le opere del Petrosellini, tradotte in portoghese e rappresentate al Teatro da Rua dos Condes, sono custodite anch'esse in copia manoscritta nella BNP, come indicato di seguito:

Giuseppe Petrosellini (1727-1797 ca.):

- *Drama As aldeanas bizarras* (Ms. 20 Mar. 1789), traduzione delle *Contadine bizzarre*, rappresentato al Teatro da Rua dos Condes nel 1765 su musiche di Niccolò Piccinni (BNP digital, cod-1393-2);
- *Drama jocoso em música A italiana em Londres* (Ms. 20 Fev. 1793), traduzione dell'*Italiana in Londra*, rappresentato al Teatro da Rua dos Condes per il carnevale del 1791 su musiche di Cimarosa (BNP digital, cod-1396-7).

Di Gaetano Martinelli non abbiamo informazioni biografiche prima del 1764. Sappiamo che la sua carriera musicale è stata celebrata in varie corti italiane ed europee. Per conto del Jommelli, direttore e maestro di cappella del duca del Württemberg Carlo Eugenio, nel 1768 venne siglato con la corte portoghese un accordo che avrebbe permesso al Martinelli di produrre per quella corte opere teatrali, pur rimanendo in Italia. Jommelli raccomandò al direttore Botelho l'assunzione del Martinelli, quale poeta dei teatri regi, visto che era già noto a Lisbona per le rappresentazioni nel 1767 dell'opera *Il ratto della sposa*. L'assunzione di Martinelli avvenne nel 1768 e fu regolarizzata al suo arrivo a Lisbona con un contratto triennale. Le sue opere sono state rappresentate tra il Teatro Regio di Salvaterra de Magos[33] (nel distretto di Santarém) e il Teatro Reale del

[32] Come nel caso di Fernando Lucas Alvim, anagramma di Francisco Luís Ameno, libraio-editore nel 1755 e traduttore di Metastasio (cfr. Braga 1871, 192).

[33] Per approfondimenti su questo teatro, si veda Gallasch-Hall 2016.

Palazzo della Ajuda a Lisbona, e tra le sue opere, nel 1795 è stata tradotta in portoghese la tragicommedia *A mãe indiscreta* (cfr. Armellini 2008).

Oltre a Petrosellini e Martinelli, ricordiamo la traduzione portoghese dei drammi giocosi per musica di altri autori italiani: del librettista napoletano Giuseppe Maria Diodati, attivo tra il 1785-1790 e famoso a livello europeo insieme a Domenico Cimarosa:

– *Drama jocoso em música A noiva fingida* (Ms. 20 Ago. 1793), adattamento di *Le trame deluse*, rappresentato al Teatro do Salitre nel 1790 su musiche di Marcos Portugal (BNP digital, cod-1396-6);
– *Drama em música O empresário em angústia* (Ms. 1796), traduzione dell'*Impresario in angoscia*, rappresentato al Teatro da Rua dos Condes per il carnevale del 1792 su musiche di Cimarosa (BNP digital, cod-1397-10).

Di Filippo Livigni, attivo librettista della Serenissima tra il 1770 e il 1790:

– *Drama jocoso em música Giannia [sic] e Bernardone* (Ms. 8 Mar. 1793), traduzione di *Giannina e Bernardone*, rappresentato al Teatro Rua dos Condes nella primavera del 1791 su musiche di Cimarosa (BNP digital, cod-1394-3);
– *Drama jocoso em música Os viajantes ditosos* (Ms. 8 Fev. 1792), traduzione dei *Viaggiatori felici* a cura di Domingos Caldas Barbosa, rappresentato al Teatro do Salitre nel 1790 (BNP digital, cod-1393-6);
– *Drama jocoso em música A mulher caprichosa* (Ms. 15 Jan. 1793), traduzione della *Moglie capricciosa*, rappresentato al Teatro na Rua dos Condes nel 1791 su musiche di Giuseppe Gazzaniga (BNP digital, cod-1394-2).

Del librettista di Desenzano sul Garda Angelo Anelli (1761-1820):

– *Drama jocoso em música Os dois supostos condes* (Ms. 2 Fev. 1793), traduzione dei *Due supposti conti, ossia Lo sposo senza moglie*, rappresentato al Teatro Rua dos Condes nell'autunno del 1791 su musiche di Cimarosa (BNP digital, cod-1396-8).

Del librettista Giovanni Battista Lorenzi (1721-1807), detto 'il napolitano':

– *Drama jocoso em música O marido desesperado* (Ms. depois de 1791), traduzione del *Marito disperato*, rappresentato al Teatro Rua dos Condes il 17 dicembre 1791 per il compleanno della regina D. Maria, su musiche di Cimarosa (BNP digital, cod-1381-6).

1.3.1 La *modinha*

Rimanendo nell'ambito musicale, il Settecento portoghese non è stato solo un secolo di ricezione di compositori italiani ed europei. Tra i compositori portoghesi merita ricordare Marcos António da Fonseca Portugal (Lisbona, 1762-Rio de Janeiro, 1830) compositore e organista che nel 1784, a venti anni d'età, venne nominato Maestro del Teatro do Salitre a Lisbona. Ma la sua formazione si ampliò ulteriormente in Italia, dove visse dal 1792 al 1800, dietro autorizzazione regia. Durante la permanenza italiana compose la maggior parte delle

sue opere (si stima una ventina di farse e opere buffe) che vennero bene accolte dal pubblico italiano e rappresentate in vari teatri, tra cui La Scala di Milano, il teatro San Moisè a Venezia, il teatro La Pergola e della Pallacorda a Firenze[34], il Teatro Regio dell'accademia degli Avvalorati di Livorno, il Teatro Pubblico di Lucca[35]. Nel capoluogo toscano vennero stampate, nel Settecento[36], le seguenti opere: *Cinna* (dramma serio, su libretto di Angelo Anelli, 1793, Firenze, BNCF, V.BAN B.17.6.272.3.8); *La vedova raggiratrice* ossia *I due sciocchi delusi* (dramma giocoso, 1794, Firenze); *Lo stratagemma* ossia *I due sordi* (intermezzo, su libretto di Giuseppe Maria Foppa, 1795, Firenze); *L'avventuriere* (farsa, su libretto di Caterino Mazzolà, 1795, Firenze)[37]; *Zulima* (dramma per musica, su libretto di Francesco Gonella, 1796, Firenze, BNCF, V.BAN B.17.4.824.4); *Il ritorno di Serse* (dramma serio, su libretto di Francesco Gonella, 1797, Firenze, per cui cfr. Meloteca 2017).

Tornato in patria, ricevette la carica di maestro di cappella reale e di direttore del teatro S. Carlo di Lisbona, per poi trasferirsi a Rio de Janeiro nel 1811 su incarico del re João VI, dove venne nominato compositore ufficiale di corte. Le sue opere spaziano da intermezzi, opere buffe, farse, musica sacra, musica patriottica e *modinhas*; un genere portoghese e brasiliano, quest'ultimo dal nome *modinha*, che nasce presumibilmente nel Portogallo del Settecento come genere musicale popolare, quindi come genere melodico semplice, per poi arricchirsi di effetti musicali 'briosi' particolarmente graditi alla nobiltà e aristocrazia portoghese dell'epoca.

Il compositore di *modinhas* più rinomato è stato, senz'ombra di dubbio, António José da Silva (Rio de Janeiro, 1705-Lisbona, 1739) soprannominato 'O judeu', l'ebreo, le cui *modinhas* sono state riunite nel volume *Óperas Portuguesas* (1733-1741). A causa della discendenza ebraica, António José da Silva dovette lasciare il Brasile nel 1712 per le persecuzioni subite da sua madre (la quale non si convertì mai al Cristianesimo a differenza dei parenti), e trasferendosi in Por-

[34] Al teatro della Pergola vennero rappresentate: *Cinna* nell'autunno del 1793; *La vedova raggiratrice* nell'estate del 1794. Presso il teatro degli Intrepidi (detto della Pallacorda) vennero rappresentate: *Zulima* nella primavera del 1796, *Lo stratagemma* nel periodo del carnevale del 1797; *Il ritorno dei Serse* ad aprile del 1797. Per approfondimenti biografici su Marcos Portugal, si veda Cranmer 2001.

[35] Si tratta della *Confusione della somiglianza* ossia *I due gobbi*, dramma giocoso su libretto di Cosimo Mazzini, stampato a Lucca presso Giuseppe Rocchi nel 1794 e rappresentato nell'autunno del medesimo anno presso il Teatro Pubblico di Lucca.

[36] Presso altre istituzioni italiane, invece, sono custodite le seguenti partiture manoscritte di Marcos Portugal: *Per queste amare lagrime* (fondo musicale dell'IRE di Venezia – Istituzioni di Ricovero e di Rieducazione, I-Vire 409, scheda 410); *Mi pizzica mi stimola* (fondo musicale Malaspina dell'Archivio di Stato di Verona, I-Veas, ms. n.9/n); *Le donne cambiate* (Conservatorio Cherubini di Firenze, Accademia D.I.555); *La Maschera Fortunata* (Conservatorio Cherubini di Firenze, Accademia D.I.560).

[37] Informazioni riportate nella piattaforma enciclopedica di musica e arti (Meloteca), a cura di António José Ferreira, che non trova però corrispondenza nella BNCF (cfr. Meloteca 2017).

togallo venne accolto tra i compositori portoghesi di farse, commedie e operette del Settecento portoghese.

Molte sue opere sono state rappresentate a Lisbona al Teatro do Bairro Alto, tra cui *A Vida do grande D. Quixote de la Mancha* (1733)[38], una rivisitazione della figura e delle gesta del Quijote spagnolo, custodita in copia manoscritta nella BNP, e rappresentata al Teatro do Bairro Alto nel mese di ottobre del 1733. Al 1744 risale la prima edizione a stampa dell'opera riunita nel volume *Theatro comico portuguez*, mentre altre opere del 'Judeu' si sono contraddistinte per un tono satirico di critica e denuncia della società dell'epoca, con i suoi privilegi e pregiudizi, che probabilmente anche per questo gli ha valso la condanna dall'Inquisizione. António José da Silva venne prima imprigionato, accusato di eresia, poi bruciato vivo in un *auto-da-fé* nel 1739.

Tornando alla parola 'modinha'[39], sappiamo che è un diminutivo di 'moda', sinonimo di 'cantiga'; parola apparsa per la prima volta nel 1789 nel *Diccionario da Lingua Portugueza* di Rafael Bluteau. La *moda* o *modinha* indica quindi un canto, una musica, accompagnata da strumenti a corda quali il mandolino, il bandolino, nata probabilmente nel sud del Portogallo e poi diffusa in tutto il Paese e al di fuori dei confini nazionali, nei vari territori d'Oltremare (Brasile e Africa, *in primis*). Secondo altri, invece, si pensa che la parola *modinha* sia brasiliana (a differenza di *moda* portoghese), per il gusto tipicamente brasiliano, anche nel Settecento, di usare i diminutivi 'inho', 'inha', e per il registro popolare che l'ha sempre contraddistinta, quale semplice espressione musicale della vita quotidiana, urbana. Tale gusto popolare viene confermato, nel Novecento, da Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), il quale nella sua opera *Raízes do Brasil* (1995), ricorda che

> a terminação "inho" aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração» (Holanda 1995, 148; cfr. anche Tinhorão 2000).

La *modinha* brasiliana arriva a trasformarsi in *xula*, quando i ritmi musicali diventano più frenetici, di cui un esempio ci viene fornito dalla *xula* carioca di Rio de Janeiro. In Africa, la *modinha* brasiliana può 'contaminarsi', diventando molto simile al *lundu* angolano (cfr. Araújo 1963). Nel 1792 esce a Lisbona anche un periodico di *modinhas*[40], a cura di Pedro Anselmo Marchal e Francisco Domingos Milcent, dedicato alla principessa del Brasile, che è durato fino al 1795.

38 Cfr. Silva 1733, Ms. Tra gli studi accademici dell'opera in questione merita segnalare il saggio di Costigan 2009, 89-102.

39 Sull'origine etimologica della parola in questione, si rimanda a Monteiro 2018, 125-43.

40 Nel 1996 Maria João Albuquerque si è occupata della pubblicazione dell'edizione facsimilata del periodico (cfr. Albuquerque 1996).

Jornal
DE
MODINHAS
Com acompanhamento de Cravo
Pelos Milhores Autores
Dedicado
A Sua Alteza Real
Princeza do Brazil
Por P.A. Marchal Milcent.
No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahirá
huma Modinha nova.
Preço 200. Rs
LISBOA
Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jezus
onde se podera Abonar para a Coleção de cada anno pella quantia de 2880.
na mesma Real Fabrica se acha toda qualidade de Muzica

Figura 11 – Antonio Galassi, *Modinha del Signor Ant. Gallassi,* Lisboa, P. A. Marchal e Milcent, 1792 (*Jornal de modinhas*, ano 1, n. 1) (BNP digital, 1672181).

Tra le varie *modinhas* portoghesi e brasiliane custodite e digitalizzate dalla BNP, risalenti alla fine del Settecento, segnaliamo le seguenti di: Antonio Galassi, José Maurício, Marcos Portugal, António Leal Moreira, José de Mesquita, António da Silva Leite:

Antonio Galassi (fl. 1780-1792):
- *Modinha* del Signor Ant. Gallassi, Lisboa, P. A. Marchal e Milcent, 1792 (*Jornal de modinhas,* ano 1, n. 1) (BNP digital, 1672181).

José Maurício (1752-1815):
- *Moda Brazileira,* accomp.to de P. A. Marchal, Lisboa, P. A. Marchal e Milcent, 1792 (*Jornal de modinhas,* ano 1, n. 11) (BNP digital, 1672181).

Marcos Portugal (1762-1830):
- *Moda: Perdoar con condições,* com accomp.to de cravo, e 2 mandolinos composta pello Signor Marcos Antonio, Lisboa, Francisco Domingos Milcent, 1793 (*Jornal de modinhas,* ano 2, n. 4) (BNP digital 1672367).

António Leal Moreira (1758-1819):
- *Moda do Zabumba* del Sig.r Antonio Leal Moreira, Lisboa, P. A. Marchal e Milcent, 1793 (*Jornal de modinhas,* ano 1, n. 14) (BNP digital, 1672272).

José de Mesquita (fl. 1793-1795):
- *Moda do Londu* del Sig.r Joze de Mesquita, Lisboa, P. A. Marchal e Milcent, 1793 (*Jornal de modinhas,* ano 1, n. 21) (BNP digital, 1672342).

António da Silva Leite (1759-1833):
- *Xula carioca* por Ant.º da S.ª Leite, Lisboa, Fran.co Dom.gos Milcent, 1795 (*Jornal de modinhas,* ano 3, n. 12) (BNP digital, 1672978).

1.3.2 La ricezione del teatro francese in Portogallo e di Camões nella Francia del XVIII secolo

La cultura francese diventa, proprio nel 'secolo dei Lumi', la principale cultura europea di riferimento per quella portoghese. Per questo, oltre alle opere teatrali italiane, nel Portogallo del Settecento assistiamo a un discreto numero di traduzioni di *pièces* d'oltralpe. Tale influenza si registra in realtà già dal 1640, ma è nel Settecento che acquisisce maggiore valenza, insieme alla ricezione della moda e dei balli francesi che venivano ripresi e riadattati ai gusti delle dame e dei signori portoghesi dell'alta borghesia e della nobiltà, di cui un esempio ci viene fornito da un trattato anonimo del 1760, tradotto in portoghese da José Tomás Cabreira e intitolato *Arte de dançar à franceza*. In realtà la ricezione del teatro francese in Portogallo si registra attorno agli anni '30 del XVIII secolo, come ben documentato da Ana Clara Santos (cfr. Santos 2013, 365-83), ma le traduzioni in lingua portoghese delle *pièces* d'oltralpe si attestano dal 1775 in poi, di cui abbiamo testimonianza dalle copie manoscritte, in lingua portoghese, di alcune commedie di Molière e sei *pièces* del teatro francese (che riguardano Corneille, Molière, Regnard, Beaumarchais, Voltaire, Crébillon) - alcune delle quali rappresentate al Teatro do Bairro Alto e al Teatro da Rua do Conde tra il 1768 e il 1791 – tradotte e stampate tra il 1787 e il 1805 con il titolo di *Teatro estrangeiro* (cfr. Rolland 1787, número I, II, III; 1788, número V; 1805, número VI).

Di seguito riportiamo le copie manoscritte conservate nella BNP:

Molière, pseud. (1622-1673):
- *Comédia Tartufo ou o hipócrita* (Ms. 20 Set. 1788), traduzione di *Le Tartuffe ou l'Imposteur* a cura di Manuel de Sousa, rappresentata al Teatro do Bairro Alto nel 1768 (BNP digital, cod-1370-1);
- *Comédia O peão fidalgo* (Ms. 20 Jan.1790), traduzione di *Le bourgeois gentilhomme* a cura di Manuel de Sousa (BNP digital, cod-1364-2);
- *Comédia nova intitulada Os amantes arrufados* (Ms. 20 Jun. 1782), traduzione di *Le dépit amoureux* (BNP digital, cod-1379-6);
- *Comédia intitulada Jorge Dandin ou Jorge Papalvo* (Ms. 30 Abr. 1784), traduzione di *George Dandin, ou Le mari confundu* (BNP digital, cod-1387-3);
- *Comédia A ciência das mulheres ou a pedantaria dos homens* (Ms. 17 Maio 1775), traduzione di *Les femmes savantes* (BNP digital, cod-13014).

Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799):
- *Drama jocoso em música O barbeiro de Sevilha ou A precaução inútil* (Ms. 20 Jan 1793), traduzione di *Le barbier de Séville ou La précaution inutile,* rappresentato nel 1791 al Teatro da Rua dos Condes, tradotto in portoghese dall'originale francese arrivato in Portogallo, probabilmente, attraverso la versione italiana *Il Barbiere di Siviglia* del Petrosellini del 1782 (BNP digital, cod-1396-9).

Voltaire, pseudonimo di François-Marie Arouet (1694-1778):
- *Tragédia intitulada Mafoma, o profeta ou O fanatismo* (Ms. 18 Mar. 1786), traduzione di *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète* (BNP digital, cod-1381-5);
- *Tragédia Os seythas* (Ms. 5 Jan. 1790), traduzione di *Les seythes* a cura di Albino de Sousa Coelho e Almeida (BNP digital, cod-1388-1);
- *Tragédia Orestes* (Ms. 28 Nov. 1790), traduzione di *Oreste* a cura di José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara (BNP digital, cod-1388-3).

Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741):
- *Comédia intitulada O cinto magico* (Ms. 20 Set. 1793), traduzione di *La ceinture magique* a cura di Filinto Elísio (BNP digital, cod-1395-2).

Diderot (1713-1784):
- *Comédia nova intitulada O pai de famílias* (Ms. Maio 26 1783), traduzione di *Le Père de famille* (BNP digital, cod-1383-2).

Per controparte, è solo nel Settecento che assistiamo, in Francia, alla traduzione dei *Lusiadi* di Camões (1524-1580). La grandezza del Vate lusitano viene per così dire 'scoperta' dai francesi solo nel 1735, anno della prima edizione della traduzione francese dei *Lusiadi* a cura di Duperron de Castera (1705-1752). Ma nel 1785 Voltaire critica Camões nel celebre saggio *Essai sur la poesie epique* (cfr. Voltaire 1785, 357-464), mettendo in discussione, *in primis,* la compresenza, nei *Lusiadi,* di elementi sacri e profani (non consoni alla mentalità settecentesca il-

luminista). In secondo luogo, il poema epico rientra per Voltaire tra i 'diletti', i piaceri oziosi di chi pratica le Belle Arti, che non producono niente di scientifico.

All'inizio del suo discorso (Voltaire 1785, 408-15, cap. VI), Voltaire ricorda l'epiteto con cui era chiamato Camões nel Cinquecento: «Virgile portugais» (Voltaire 1785, 408) e di conseguenza, la fama acquisita in vita. Ripercorre, spesso in modo errato, vari aspetti biografici del Vate lusitano, si dilunga sul ruolo importante del re Manuel I e sulla sua determinazione ad aver voluto intraprendere i viaggi di scoperta marittimi verso le Indie Orientali; quindi elogia il coraggio e l'audacia dei Reali portoghesi e le gesta dei navigatori, *in primis* Vasco da Gama (quale scopritore della rotta marittima per le Indie Orientali nel 1498).

Tuttavia, a differenza del coraggio dei navigatori (i quali non furono degli insensati che partirono per il proprio piacere individuale, ma per realizzare un'impresa collettiva ben più grande), Voltaire ricorda che Camões non prese mai parte a tali viaggi, ma nel Cinquecento si spinse anch'esso in Oriente: prima a Goa poi in Cina (a Macao), seppure con uno spirito non di arditezza ma di 'vago delirio di viaggiatore alla ricerca di fortuna' (Voltaire 1785, 409). Voltaire ricorda l'aspetto storico-leggendario legato alla presenza di Camões in Oriente: la stesura dei *Lusiadi* a Macao (dove esiste ancora oggi una grotta che ricorda il Vate lusitano), il naufragio avvenuto durante il viaggio di ritorno dalla Cina a Goa, in prossimità delle coste cinesi (o vietnamite secondo gli storici); il ritorno a Lisbona dove non ricevette mai la pensione che il re gli aveva promesso, e la morte in totale abbandono e povertà. Al riguardo, Voltaire compara Camões a Omero, anch'esso diventato celebre *post mortem* e morto in povertà seppure avesse scritto dei versi grandiosi in vita; entrambi quindi 'uomini di genio' che però non hanno potuto vivere degnamente del proprio genio creativo.

Addentrandosi poi nei *Lusiadi*, Voltaire fornisce la sua unica annotazione positiva: 'il passo più bello dei Lusiadi' (Voltaire 1785, 412) riguarda l'episodio della tragica storia amorosa (vera, realmente successa in epoca medievale) tra Inês de Castro e il principe Pedro; e le sue critiche: *I Lusiadi* sono 'una sorta di nuova epopea' (Voltaire 1785, 411); sono pieni di 'finzioni' letterarie (Voltaire 1785, 412). Degli elementi pagani non accetta la presenza di quei mostri marini, come Adamastor, provenienti dalla mitologia greca che erano circolati nel Medioevo, mentre in epoca umanistico-rinascimentale, grazie appunto alle nuove conoscenze nautiche, tali 'mostri marini', nemici dei navigatori, smisero di esistere nell'immaginario collettivo perché superati da certezze scientifiche per le quali erano la violenza delle onde e delle correnti oceaniche a far naufragare le navi, e non tali 'mostri'. Tra gli altri elementi pagani che Voltaire non accetta nei *Lusiadi*, ricordiamo l'Isola degli Amori; un'isola incantata dove la dea Venere, d'accordo con le altre divinità del Concilio, decide di far giungere i portoghesi sulla costa indiana, senza ulteriori pericoli. Voltaire avrebbe preferito trovare nel poema epico portoghese solo riferimenti sacri, cristiani (e non pagani), visto che i navigatori partivano sempre con il beneplacito della corte portoghese e della Chiesa di Roma, e gli stessi viaggi di scoperta erano sempre finanziati da ordini militari o militari-religiosi, dalla famiglia reale e dal papato. Per Voltaire, le decisioni delle divinità sono solo delle finzioni che non corrispondono

alla realtà dell'epoca e definisce tutta questa presenza mitologica qualcosa di 'assurdo' e di 'sciocco' (utilizza frequentemente il termine plurale *disparates*, sciocchezze), che rovina l'intero componimento poetico: «a parler sérieusement, un merveilleux si absurde, défigure tout l'ouvrage aux yeux des lecteurs sensés» (Voltaire 1785, 414).

Ma Voltaire è stato anche l'autore di *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756), opera ispirata al terremoto di Lisbona del 1755, nella quale utilizza un tono emotivo realmente sensibile, perché scioccato dall'evento, ma altresì patetico, perché in realtà il tragico evento era un modo per attaccare quei filosofi positivisti (tedeschi soprattutto, come nel caso di Leibniz) per i quali *tout est bien* (tutto deve andare così), *tout est necessaire* (tutto è necessario), ovvero le tragedie se devono accadere, accadono per una volontà, un 'disegno' superiore alla natura umana. Per Voltaire era assurdo pensare che la catastrofe di Lisbona fosse stata una sorta di punizione, di castigo divino oppure di volontà divina, ma visto che era altrettanto impossibile pensare a una causa solamente scientifica, Voltaire rimane in una linea ambigua, poiché anche lui era propenso a vedere il mondo in modo coerente e intelligibile.

1.4 La questione linguistica e sociale: Rafael Bluteau e Luís António Verney

Sebbene il processo di norma linguistica iniziò nel Cinquecento – nel cosiddetto periodo classico, per usare la suddivisione indicata dal filologo Ivo Castro (cfr. Castro 2006, 175-216) –, grazie alle prime grammatiche portoghesi con Fernão de Oliveira e João de Barros, e per merito di Camões, il quale rese aulica la lingua portoghese grazie all'introduzione di latinismi classici (assenti fino a quell'epoca) e allo stile classico usato per redigere i *Lusiadi*, è nel Settecento che la lingua portoghese raggiunge il suo apogeo di evoluzione con le riforme linguistiche del marchese di Pombal, venendo esportata in tutti i territori d'Oltremare come norma linguistica, lingua *padrão*. Questo significa che la lingua portoghese si arricchisce notevolmente di prestigio (a discapito, purtroppo, di alcune lingue creole che iniziano il loro lento declino e della scomparsa della *língua geral* brasiliana); in territorio portoghese assistiamo a una proliferazione di dizionari[41] e grammatiche per la messa a punto delle regole grammaticali, fonetiche, morfo-sintattiche; si sviluppano i primi studi linguistici (scientifici).

Nel Settecento le accademie portoghesi, tra cui ad esempio la Academia Real da História Portuguesa fondata nel 1720 nel palazzo dei duchi di Braganza con l'intento di tracciare la storia del regno portoghese attraverso l'ausilio dei propri accademici e di coloro che si trovavano nei territori d'oltremare (cfr. Mota 2003; Serrão 1982, 426-31), si confermano i luoghi per eccellenza della diffusione del sapere, di riflessioni teologiche, filosofiche, politiche, letterarie, di ricerche scien-

[41] Al riguardo, il dizionario portoghese più prestigioso è quello stampato dalla Accademia delle Scienze di Lisbona nel 1793, custodito e digitalizzato dalla BNP (cfr. Academia das Ciências de Lisboa 1793).

tifiche e umanistiche; luoghi colti, vitali, in sintonia con le accademie europee più importanti. Ma visto che la cultura francese, come abbiamo già constatato precedentemente, ha svolto un ruolo molto importante nella società portoghese del XVIII secolo, anche la lingua francese va a influenzare notevolmente la lingua portoghese, arricchendola di tanti francesismi, e alcuni tra i linguisti più affermati di questo periodo sono proprio francesi naturalizzati portoghesi.

Un esempio ci viene fornito dalla figura di Rafael Bluteau (1638-1734), autore del seguente vocabolario portoghese-latino, pubblicato tra il 1712-1728 e ritenuto tra i più importanti dell'epoca per la cura delle informazioni, in esso racchiuse: *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico…* (cfr. Bluteau 1712-1728). Come possiamo dedurre dal titolo, il vocabolario di Bluteau non comprende solo informazioni linguistiche, ma anche culturali che spaziano dall'ambito umanistico a quello scientifico; quindi è il primo esempio di vocabolario portoghese in perfetta sintonia con la mentalità settecentesca europea, dedita a questioni umanistiche e scientifiche.

In questa duplice ottica compaiono anche dizionari geografici (il più importante è quello di Luís Cardoso, *Diccionario geografico*, stampato tra il 1747-1751); i primi studi linguistici di arabo[42] di António Baptista Abrantes (1737-1813) risalenti al 1774 (che si affermeranno successivamente, nell'Ottocento, a seguito dell'apertura di cattedre universitarie di arabo e di sanscrito inizialmente in Germania, poi in Portogallo e in altri paesi europei); il primo esempio di dizionario lessicografico portoghese-italiano, in due volumi, del 1773, di Joaquim José da Costa e Sá (1740-1803).

Tali studi linguistici si inseriscono in un progetto settecentesco più ampio, volto a riformare l'insegnamento e a migliorare l'educazione della classe colta. L'ambito pedagogico diventa così centrale, nel Portogallo del Settecento, grazie alle figure di Rafael Bluteau e di Luís António Verney. Bluteau che avevamo incontrato prima, quale autore del vocabolario portoghese-latino, lo ritroviamo nuovamente per i suoi studi letterario-pedagogici, nello specifico per delle opere in prosa che sono state recitate in varie conferenze accademiche e che sono state riunite in una raccolta edita nel 1728 (cfr. Bluteau 1728).

Rafael Bluteau, figlio di genitori francesi rifugiati a Londra, a sei anni tornò con la madre a Parigi e fin da bambino rivelò la sua attitudine verso gli studi umanistici. In seguito, viaggiò molto tra Firenze (dove entra nell'ordine religioso dei Teatini), Verona, Roma, fino ad arrivare in Portogallo con la fama di uomo curioso, colto, dal sapere enciclopedico, imbevuto del clima di fervore culturale dei salotti europei del Settecento. In Portogallo, quindi, manifestò fin da subito le sue doti in ambito umanistico con la stesura del *Vocabolario* precedentemente ricordato. In quanto uomo del Settecento, inebriato dal vigore intel-

[42] All'interno degli studi orientali settecenteschi europei si ricorda anche la figura di Giuseppe-Luca Pasini (1687-1770), filologo e letterato padovano, nonché docente di lingue semitiche, autore della seguente grammatica in caratteri latini ed ebraici, stampata a Padova nel 1721 (cfr. Pasini 1721).

lettuale europeo, non aderì mai a una scuola di pensiero, sviluppando sempre un atteggiamento mentale libero e curioso verso l'ambito umanistico e scientifico.

Come vedremo in Verney, anche Bluteau considera la Fisica 'la parte principale dell'accademia filosofica'; una scienza che non poteva essere studiata separatamente dalla filosofia, così come le scoperte scientifiche[43] erano per lui l'esempio dell'evoluzione dell'uomo moderno su quello antico:

> Como o homem foi criado para contemplar e admirar as obras de Deus na fábrica do Mundo, e só por meio das ciências se consegue este fim, parecia inútil a conservação de um Mundo, em que por falta de Ciência, não havia contempladores da perfeição dele (Bluteau 1728, vol. I, 39).

Sulle questioni teologiche, Bluteau afferma:

> Chega a curiosidade teológica a querer saber o que Deus fazia antes da criação do Mundo e se podem criar outros mundos mais perfeitos que estes; disputa-se como para o homem o nascer é delito; entra-se a discutir as incompreensíveis operações da graça» (Bluteau 1728, vol. I, 342).

Nell'ambito umanistico, a differenza di Voltaire, la difesa e l'elogio della poesia da parte di Bluteau si riscontra principalmente in un commento del 1720 (anno della fondazione della Accademia Reale di Storia Portoghese) rivolto al componimento lirico *Luzes da Poesia* di Manoel da Fonseca Borralho (1691-1731), e riunito nell'apparato paratestuale dello stesso, tra le licenze del Santo Uffizio, dove Bluteau si rivolge alla poesia quale

> arte nobilíssima [...], sendo pois a Poesia como aqueles frutos, cuja mediania no gosto é vício e só prestão, quando excelentes; na prática desta Arte, como em todas as mais produções do engenho humano, sem muito artifício, não há excelência (Bluteau *apud* Borralho 1724, [s.p.]).

Nonostante la sua natura di *estrangeiro* (perché nato in Inghilterra), Bluteau riuscì a inserirsi nella realtà sociale e culturale portoghese, e a conoscerla approfonditamente, grazie soprattutto alla frequentazione delle accademie portoghesi dell'epoca, nelle quali tenne varie conferenze erudite, che di solito si svolgevano la domenica (cfr. Bluteau 1728, vol. I, 1), ponendosi come divulgatore degli studi scientifici europei in Portogallo (ad esempio degli studi dell'Accademia Reale

[43] Sull'importanza degli studi matematici nel Settecento portoghese, si vedano: il compendio del gesuita Inácio Monteiro (1724-1812), che espulso dal Portogallo nel 1759 per le sue idee troppo moderne per l'epoca, si trasferì a Ferrara dove morì. Il compendio in questione è l'unica opera del gesuita scritta in lingua portoghese e interamente dedita a questioni scientifiche relative all'ambito della matematica, aritmetica, meccanica, idraulica, ottica, astronomia, geografia, algebra, affrontate in modo pedagogico per essere di utilità agli studenti portoghesi che intendevano intraprendere gli studi scientifici (cfr. Monteiro 1756); la traduzione portoghese a cura dell'astronomo e matematico José Monteiro da Rocha (1734-1819), del trattato di idrodinamica del gesuita e matematico francese Bossut (1730-1814), cfr. Bossut 1776.

dei Fisici di Londra, dell'accademia del Cimento di Firenze, delle accademie tedesche per quanto riguarda gli studi di Filosofia Naturale). Presso l'accademia dei Generosi (nata a Lisbona nel Seicento ma che visse il suo periodo più fervido tra il 1717-1747), tenne conferenze su questioni astronomiche, economiche e su questioni letterarie comparatistiche o contrastive tra l'ambiente francese e quello portoghese, ponendosi come intermediario tra le due culture del Settecento.

Luís António Verney (Lisbona 1713-Roma 1792), nato da padre francese e madre portoghese, dopo aver frequentato il collegio dei gesuiti di Santo Antão a Lisbona e successivamente l'università di Évora, laureandosi in Teologia e Arti, nel 1736 parte per l'Italia (Roma), dove continua gli studi prendendo una seconda laurea in Teologia dogmatica e giurisprudenza. La sua notevole e variegata formazione e mentalità culturale gli attirarono, da un lato, inimicizie da parte degli stessi padri gesuiti e di alcuni ministri portoghesi (tra cui il marchese di Pombal); dall'altro, l'attenzione e l'appoggio della corte portoghese, *in primis* del re João V (anche se tale appoggio non fu costante e continuo). Verney è stato membro dell'Arcadia di Roma, cavaliere dell'Ordine di Cristo e segretario dell'ambasciatore di Roma. Tra le sue corrispondenze ricordiamo quella con Genovesi e Muratori, di cui abbiamo testimonianza: nel Fondo Muratori della Biblioteca Estense, di cui dodici lettere manoscritte risalenti al 1700-1746 sono state digitalizzate dalla medesima Biblioteca (Fondo Muratori, Archivi e carteggi, A.M.85.47) e nell'epistolario di Verney curato da Cabral de Moncada e portato alla luce tra il 1941 e il 1950, basato sulle lettere custodite nell'Arquivo Histórico Ultramarino. Per quanto riguarda, invece, la corrispondenza con Genovesi non abbiamo un carteggio vero e proprio (forse andato perduto), quanto testimonianze sulla conoscenza tra i due, in alcuni studi autorevoli (cfr. Cardoso 2017; Andrade 1966). Andrade informa che Verney conservava una sola lettera di Genovesi, probabilmente risalente al 1751 (cfr. Andrade 1966, 493), ma l'amicizia tra i due farebbe supporre tutt'altro, anche se nelle *Lettere Familiari* di Genovesi, Domenico Forges Davanzati (allievo di Genovesi a Napoli e curatore delle *Lettere*) ricorda che varie lettere che facevano parte del carteggio di Genovesi andarono perdute, tra cui quelle con il 'Signor Verney' (cfr. Genovesi 1774, XI).

Di fatto, il grande merito di Verney è stato quello di aver avviato una vera e propria riforma della mentalità portoghese del Settecento (cfr. Saraiva e Lopes 2001, 573; Cidade 1959, 121; Andrade 1980), attraverso alcune sue opere prime, tra cui il *Verdadeiro Método de Estudar*[44], edito nel 1746, in due tomi, in realtà non con il proprio nome ma con lo pseudonimo *Barbadinho della Congregazione d'Italia*, e in una città incerta. Dunque, è un testo che presenta delle questioni autoriali e tipografiche interessanti, come ben illustrato da Rita Marnoto (2014, 61), rimaste tali anche nelle altre due edizioni settecentesche: la prima edizione

[44] Secondo Andrade sembra trattarsi di una ristampa dell'originale napoletano (cfr. Andrade 1966). Si ricorda di seguito l'edizione critica dell'opera in questione a cura di António Salgado Júnior, in cinque volumi, edita tra il 1949-1952. Altre ristampe novecentesche sono accompagnate da introduzioni o note autorevoli, tra cui segnaliamo quelle di Joaquim Ferreira (1943), António Alberto de Andrade (1965), Maria Lucília Gonçalves Pires (1991).

(1746) indica Napoli come luogo di stampa; nella seconda (1746) e nella terza edizione (1747) compare la città di Valença, e tutte e tre le edizioni sono prive del nome autoriale. Di sicuro, si tratta di sedici lettere rivolte a un anonimo 'dottore dell'università di Coimbra', come si legge nel frontespizio, nelle quali Verney/Barbadinho rivela le sue idee pedagogiche, letterarie, filosofiche e sociali attraverso un linguaggio franco e obiettivo, da cui si evince un pensiero libero e moderno, criticamente attento alla realtà dell'epoca, e privo di ogni forma di preconcetto o di superiorità (sia essa mentale, culturale, di genere), tanto da sostenere che allo stesso livello di educazione, ogni nero o mulatto poteva essere bravo quanto un bianco. Un'opera che all'epoca suscitò un dibattito critico molto acceso, come documentato da alcuni testi, a stampa e manoscritti, risalenti tra il 1746 e il 1754[45].

Dal punto di vista pedagogico Verney critica il metodo di insegnamento tradizionale, ovvero quello dei padri gesuiti, impregnato di teorie aristoteliche da lui ritenute superate, e propone: di insegnare la grammatica avvalendosi della lingua materna (portoghese) e non più della lingua latina; dare più importanza alla lingua portoghese (anziché alla lingua latina); rivedere certe regole fonetiche portoghesi basandosi sulla fonetica italiana e francese (ovvero fare sì che il portoghese sia una lingua sempre più europea); incentivare lo studio della lingua ebraica (oltre al latino e greco, ritenute lingue 'tradizionali' dell'insegnamento gesuitico); semplificare i processi giuridici; rendere l'università aperta a tutti (e non più limitata a un numero ristretto e selezionato di studenti); diffondere l'insegnamento scolastico elementare ovunque, nei quartieri benestanti come nei quartieri poveri; istruire anche le donne, poiché la loro istruzione avrebbe apportato dei benefici considerevoli all'interno delle mura domestiche, nell'educazione dei figli:

> É loucura persuadir-se que as mulheres tenham menos que os homens. Persuado-me que a maior parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com as mulheres, vão a outras partes procurar divertimentos poucos inocentes» (Verney 1746, 291).

Dal punto di vista letterario, invece, Verney non rivela idee innovatrici, anzi recupera l'idea settecentesca di poesia come 'ozio'. Nello specifico, condanna l'utilizzo della mitologia in ambito poetico colto, mentre la mitologia potrebbe andare bene, eventualmente, solo in poesie burlesche, di basso registro; la poesia è da lui percepita come un esempio di eloquenza ordinata e non una necessità per il Paese; è solo un divertimento, un passatempo, qualcosa di socialmente inutile. Tuttavia, riconosce che un buon poeta deve avere giudizio e ingegno (e questa affermazione svela la posizione ambigua di Verney davanti alla poesia,

[45] Cfr. Araújo 1746, Ms.; Piedade 1748; Verney 1748 (questo testo di Verney sembra che sia una contraffazione, edito in realtà a Roma da Generoso Salomão, cfr. Martins 2012); Figueiredo 1751; Melo 1752; Brancanalco 1754.

ritenuta il più delle volte inutile, ma anche uno strumento capace di ritrarre in modo nitido gli argomenti in essa descritti).

Dal punto di vista filosofico l'approccio di Verney è contrario alla metafisica, a favore di un pensiero gnostico, sul modello di quello di Locke. Tuttavia Verney, anche in questo caso, mantiene una linea ambigua, perché non esclude la figura di Dio e l'esistenza dell'Anima (concetti, questi, tradizionalmente impensabili per uno gnostico). In sintesi, il pensiero filosofico di Verney può essere racchiuso in tre punti cardine: Verney accetta i dogmi religiosi in quanto semplice atto di fede; la filosofia per lui significa conoscere le cose attraverso le loro cause, o meglio conoscere la vera causa delle cose e in questo pensiero ritroviamo parte dello gnosticismo di Locke, ovvero un'attenzione scientifica applicata alla filosofia; più che alle ipotesi, Verney è a favore delle certezze (e in questo il suo approccio è ben poco filosofico, visto che la filosofia si basa proprio su riflessioni, teorie, dubbi, interrogativi):

> Eu acho nos antigos Filósofos, espalhados alguns pensamentos, que nós hoje recebemos como certos: mas sem método, sem razão, sem demonstração, e pela maior parte, por via de conjetura. Contudo isso não se devem comparar, e muito menos preferir, aos nossos Filósofos modernos. Eles não tinham os telescópios e os mais modernos instrumentos sem número» (Verney 1746, vol. II, 35-6).

Dal punto di vista sociale significativa è la seguente affermazione: «Os homens nasceram todos livres e todos são igualmente nobres. [Mas] os homens insignes é que são os verdadeiros nobres» (Verney 1746, vol. II, 67, 69), il cui senso profondo risiede nell'utilizzo della parola 'nobile', dove nella prima parte dell'affermazione, Verney intende dire che ogni uomo è nobile d'animo, manifestando un ideale di libertà non scontato all'epoca, mentre nella seconda parte mette in risalto la classe sociale nobiliare, grazie alla quale la maggior parte degli uomini di prestigio nel Settecento portoghese erano tali, per il fatto di appartenere alla nobiltà. In realtà Verney, anche in questo caso mantiene un atteggiamento ambiguo, perché se è vero che critica le persecuzioni e le crudeltà del Tribunale dell'Inquisizione in difesa degli ebrei e di ogni persona che veniva giustiziata ingiustamente, ed era contrario a ogni accusa di eresia e a ogni persecuzione nei confronti dello 'straniero', per non rischiare lui stesso censure o incriminazioni da parte della Chiesa, a volte ha dovuto esporre un pensiero più ambiguo, arrivando però a definire 'secolo dell'ignoranza' il periodo cinquecentesco post-tridentino (ovvero della Controriforma).

Se Verney, dunque, è stato l'intellettuale più significativo del Settecento portoghese, e il *Verdadeiro Método de Estudar* la prima opera utile per comprendere il suo pensiero, nel Settecento italiano Muratori e Genovesi hanno apportato il loro contributo intellettuale, innovatore, attraverso le seguenti opere: *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (di cui la prima parte apparve a Venezia nel 1708, la seconda a Napoli nel 1715), che racchiude in ampia sintesi il pensiero di Muratori; *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze* del 1754 di Antonio Genovesi che raffigura il 'manifesto' del suo programma riformatore, utile per comprendere cause e ragioni del declino economico e civile del Regno di Napoli.

Per Muratori (ma possiamo aggiungere anche Verney per il Portogallo), se l'Italia del Settecento voleva uscire dalla sua decadenza, doveva guardare alle nuove prospettive europee, ma anche alla propria storia culturale passata, dalla quale attingere per rivedere e correggere gli errori del presente (del Settecento); per Genovesi, il declino di un territorio (come quello del Regno di Napoli nel Settecento) poteva dipendere da una scarsa 'fede pubblica' (che nasceva dalle virtù civili), a favore di una spesso eccessiva 'fede privata' e di un altrettanto spropositato 'senso d'onore'.

1.4.1 *Cartas italianas*

L'importanza delle dieci lettere, scritte da Verney tra il 1751 e il 1765 in tre città italiane (Roma, Pisa, Livorno), risiede nel fatto che proiettano uno sguardo sulla vita civile e intellettuale portoghese del Settecento, sul ruolo della corte, sugli *auto-da-fé*, sulla questione degli ebrei, sugli aspetti diplomatici tra Portogallo e altri paesi europei, sul ruolo della Chiesa nelle decisioni politiche e nelle questioni pubbliche; argomenti sui quali a volte Verney fornisce dei veri e propri suggerimenti. L'apparato paratestuale delle *Lettere*, come bene esplicitato dai curatori dell'edizione portoghese del 2008, qui consultata, presenta fin da subito alcuni 'punti spinosi', ovverosia questioni filologiche e problemi tematici.

Per quanto riguarda le questioni filologiche, la lingua usata da Verney è una lingua ibrida composta da italiano e latino. Il testo manoscritto originale, in lingua italiana, è custodito presso l'Archivio di Stato portoghese (Torre do Tombo), mentre la prima trascrizione in lingua portoghese risale al 1941 per conto di Luís Cabral de Moncada, inserita nel suo volume *Um iluminista português do século XVIII: Luís António Verney*, pubblicato a Coimbra.

La prima domanda che sorge spontanea è la seguente: perché Verney ha preferito avvalersi di queste due lingue, al posto della lingua portoghese oppure di quella francese, visto che era cresciuto in un ambiente familiare luso-francese?

La risposta potrebbe riguardare sia la permanenza di Verney in Italia, durante la quale si è impratichito a scrivere in lingua italiana e latina, dove però ha vissuto nella condizione di *estrangeirado* (cfr. Saraiva e Lopes 2001, 564-65), sia la sua formazione di uomo colto del Settecento, come riportano i due curatori delle *Lettere*. La prima ipotesi potrebbe essere, apparentemente, la più convincente, perché in Italia Verney è stato, di fatto, uno straniero e affrontando nelle sue *Lettere* varie questioni, anche spinose, per non avere problemi o ripercussioni da parte della Corona portoghese, potrebbe aver scelto di scrivere in lingua italiana. Ma non dimentichiamo che il latino e l'italiano erano le lingue del papato, e visto che tra le questioni spinose indicate nelle *Lettere* abbiamo anche il Tribunale dell'Inquisizione e altri argomenti religiosi, Verney avrebbe potuto ricevere attacchi da parte della Chiesa di Roma. Quindi, la risposta più convincente, seppure senza certezze assolute, è la seconda; l'utilizzo della scrittura italiana e latina, per un uomo del Settecento come lui, erudito ed europeo (por-

toghese e francese), era sinonimo di cultura, raffinatezza, eleganza. In realtà, per essere più precisi, Verney spesso utilizza una lingua latina italianizzata, ovvero alcune parole latine sono state rese non nella forma originale, ma adattate alla lingua italiana, in modo che fossero più comprensibili a un pubblico variegato (colto e meno colto). Una parte della risposta, ci viene fornita dall'autore stesso nella parte finale della prima lettera, dove riporta la sua sintetica spiegazione circa l'utilizzo del latino e non del portoghese: «eu sempre acostumei cartear-me com os eruditos em latim; vejo-me com o peso de escrever em uma língua que quase tenho perdido» (Verney 2008, 36).

La seconda domanda riguarda il destinatario delle *Lettere*: a chi si rivolge Verney? La risposta non è facile ed è legata alla questione linguistica sopra riportata. Se il destinatario, chiamato nelle lettere 'amico del cuore', fosse stato un personaggio illustre portoghese, Verney non si sarebbe mai rivolto in lingua italiana, ma solo in lingua portoghese. Allora dobbiamo pensare che il destinatario sia una persona di altra nazionalità, ma questa ipotesi, fino adesso, non è mai stata sostenuta dagli storici che si sono occupati delle *Lettere* e di Verney. Di fatto, nelle *Lettere* non compare mai il destinatario e solo una lettera è autografa (l'unica lettera firmata da Verney è la numero VIII); quindi, il dubbio del destinatario rimane, insieme a quello autoriale: Verney è il vero autore delle *Lettere Italiane*? Gli studi filologici attuali hanno dimostrato che queste lettere sono di Verney, mentre per quanto riguarda il destinatario, una richiesta dell'autore porterebbe a pensare che risieda in Portogallo: «estimarei que me dês todas as novidades que souberes no tal particular» (Verney 2008, 36). Verney chiede al suo 'amico' di tenerlo aggiornato sulle novità che riguardavano le critiche portoghesi rivolte verso molte sue opere, e se il destinatario non si trovasse in Portogallo sarebbe più difficile accontentare la richiesta dell'autore.

Per quanto riguarda i problemi racchiusi nelle *Lettere*, le 'questioni spinose' spaziano dall'ambiente laico (la corte portoghese, il ruolo del re, i doveri dei principi) a quello religioso (il Tribunale dell'Inquisizione, la persecuzione dei gesuiti, il ruolo del papa), descrivendo una società portoghese non sempre aperta e tollerante, come invece i portoghesi hanno voluto raccontare e divulgare per secoli. In altre parole, le critiche di Verney vanno a modificare l'auto-raffigurazione del popolo portoghese, rivelando al contempo l'osservazione attenta e realistica della società a lui contemporanea, seppure non priva di ambiguità.

Un primo aspetto che l'autore sottolinea più volte, fin dalla prima lettera scritta a Roma il 30 giugno 1751, è la sensazione di disturbo arrecato dalla quantità di lettere ricevute frequentemente in Italia da vari eruditi portoghesi: «eu o que daqui tenho tirado foi ver-me opresso de cartas de vários eruditos desse reino que por fás e nefas me querem por autor dos tais acepipes e me amofinam com perguntas e parabéns» (Verney 2008, 36), riguardanti le critiche rivolte non solo al *Verdadeiro método de estudar*, ma anche all'*Apparato* del 1751 (il titolo completo in latino è: *Apparatus ad Philosophiam et theologiam ad usum lusitanorum*, Roma 1751), alla *Carta apologetica* del 1752 e alla traduzione della *Orazione ai cardinali* del 1752, accompagnate da falsità e fesserie (*asneiras*), su cui l'autore si sofferma in modo approfondito nella seconda lettera, scritta a Roma il 1 gennaio

1753[46]. Tuttavia, ciò che più irrita Verney sono i discorsi relativi all'autorialità delle proprie opere (manifestando un'esplicita preferenza verso l'anonimato), mentre ciò che lo diverte sono proprio questi *rumors* sul suo conto, che per lui non possono fare altro che 'aprire gli occhi' dei portoghesi, portandoli alla ricerca della 'verità' e della ragione.

L'ottica dello *estrangeirado*, dell'osservatore 'a distanza' (al di fuori dei confini portoghesi), si rivela la più efficace a Verney per 'mettere a nudo' gli aspetti positivi o le criticità del proprio Paese nativo, e l'utilizzo ripetuto degli avverbi *lá* («là») e *cá* («qua»), sono rivelatori dell'atteggiamento distaccato nei confronti del Portogallo (*lá*) e di vicinanza con l'Italia (*cá*), utile per comprendere meglio i discorsi comparatistici di Verney tra la cultura portoghese e quella italiana.

Tale distanza serve a Verney per raffigurare l'ignoranza, il non sapere, dei portoghesi, per l'assenza di conoscenza 'sul campo', in Italia. Al contrario, la sua esperienza italiana, durata diciassette anni, gli ha permesso di ampliare le proprie vedute, di completare la formazione di uomo erudito, grazie allo studio approfondito di autori e discipline che nell'Italia del Settecento facevano parte dell'educazione classica di ogni persona colta. Verney ha appreso sul campo, arricchendosi e maturando, ampliando il suo sapere, *in loco*. Invece, la maggior parte degli uomini eruditi portoghesi del Settecento non erano realmente colti, per il fatto di non essersi mai recati al di fuori dei confini portoghesi, manifestando però la presunzione, l'arroganza o la boriosità di chi pensava di sapere perché avevano studiato materie, quali l'oratoria, la dogmatica, la critica ecclesiastica, le lingue orientali, che venivano insegnate in Portogallo, ma senza essersi mai recati nei territori dove tale sapere era insegnato da secoli.

Al riguardo, Verney si pone la seguente domanda:

> Como é possível que os homens que não frequentam estes estudos, e só de passagem tocam alguma coisa, possam dar juízo dos excelentíssimos livros que têm saído e vão saindo nestas matérias? Como é possível que tenham grandes luzes nesta matéria? (Verney 2008, 47).

Sono domande logiche, razionali, profondamente sentite da Verney quale uomo del Settecento e autore, tra l'altro, di un'opera intitolata proprio *Lógica* (1751).

[46] L'*Apparato* del 1751 è stato criticato da un «gesuitino», definito così da Verney in modo ironico per via della sua ignoranza, della sua incapacità di comprendere i contenuti dell'opera in questione, soprattutto della prefazione. E visto che a Roma quest'opera era stata pubblicata senza limitazioni censorie dal papato (poiché lo stile usato non era insolente e i contenuti non erano mordaci e nemmeno infamanti), a maggior ragione le osservazioni del 'gesuitino' si rivelano infondate. La *Carta apologetica* del 1752 è stata criticata da Felipe José da Gama, mentre l'*Orazione ai cardinali* del 1752 è stata accompagnata da una traduzione effettuata da un «invidioso, ignorante e cattivo» che non riuscì ad esprimere alcun parere né positivo e nemmeno negativo sull'opera o sull'autore. Verney è convinto che il traduttore in questione l'abbia voluto mettere in ridicolo, perché la traduzione è stata fatta male, da un traduttore che non conosceva bene il latino. Verney avrebbe desiderato effettuare lui la traduzione, ma per mancanza di tempo (per i troppi impegni già all'attivo) non riuscì a portare a termine tale progetto.

Ciò che riconosce agli uomini eruditi portoghesi è l'ingegno, l'applicazione allo studio umanistico o scientifico, ma ciò che a loro manca è la perfezione (che a volte invece si attribuiscono da soli, in modo inappropriato). In un confronto tra Verney e l''amico del cuore', Verney critica alcune tra le affermazioni più diffuse sul Portogallo e sui portoghesi, dell'epoca: «a nossa nação tem e sempre teve sujeitos de grandes luzes em toda a matéria e que sabem dar às coisas o seu justo valor» (Verney 2008, 45); «temos sujeitos, e não são poucos, que na Poesia, Retórica e mais Belas Letras, e ainda Ciências, têm todo o bom gosto e aplicação» (Verney 2008, 45). Verney le ritiene entrambe false e questo concetto di falsità diventa importante per il confronto tra portoghesi e italiani, tra 'là' e 'qua', indicato precedentemente, includendo tra i portoghesi anche il suo 'amico del cuore' (a volte ricordato con la dicitura: *vocês lá*-voi là). La falsità di pensare, ad esempio, che i portoghesi conoscessero bene autori francesi e italiani, si contrappone all'idea di verità/precisione riunita in tre aspetti particolarmente cari a Verney, grazie alla sua permanenza in Italia: essere in possesso e conoscere libri che in Portogallo all'epoca non esistevano; l'impossibilità di giudicare la bravura o meno degli autori di una nazione, senza conoscerli perfettamente; lo studio delle Belle Arti e delle Scienze quale aspetto caratteristico delle nazioni europee, non del Portogallo.

Secondo Verney, per quanto riguarda discipline quali: matematica, teologia, filosofia moderna, storia filosofica, Belle Arti, il Portogallo non poteva competere con l'Italia, o meglio, la preparazione degli intellettuali portoghesi non poteva equivalere a quella degli intellettuali italiani e persino l'insegnamento dell'oratoria e della storia, in Portogallo, era intrapreso seguendo ancora i canoni secenteschi, ossia in un modo antiquato, falso e inverosimile, non veritiero (Verney 2008, 52). Quindi, una prima conclusione molto importante di Verney riguarda l'importanza del viaggio quale strumento di apprendimento e arricchimento del proprio sapere (come abbiamo già trattato nella parte iniziale del presente volume):

> A comunicação com os homens doutos das outras nações cultas é a que abre os olhos do entendimento, introduz o bom gosto e o fortifica. Sempre reparei que alguns homens doutos que tem produzido a nossa nação floresceram comunemente no século XVI em que era costume, ou virem cá [Itália] aprender, ou irem lá [Portugal] ensinar e comunicar as luzes das outras nações. Quando cessou este costume, acabou-se a nossa glória. Mas os que mais ilustraram a nossa pátria foram os que cá estudaram fora (Verney 2008, 53).

Tra le brutte abitudini portoghesi, Verney sottolinea la tendenza a elogiare in modo spropositato, oppure al contrario, di censurare in modo eccessivo. Per Verney è come se i portoghesi non sapessero valutare in modo ponderatamente critico e obiettivo, ma solo in modo impulsivo, senza mezze misure, e per questo non sono credibili: «é costume da nossa nação, elogiar com tal demasia, ou censurar com tal excesso, que em coisa nenhuma merecem crédito» (Verney 2008, 54).

Al contrario Verney, utilizzando un metodo critico ponderato, obiettivo, riesce a esprimere sempre un giudizio credibile sulla storia letteraria portoghese

poiché, da *estrangeirado*, ha avuto il tempo e il modo di studiare approfonditamente gli autori portoghesi più illustri, facendo un confronto con gli autori portoghesi riportati da Diogo Barbosa Machado nella sua *Bibliotheca Lusitana* (il primo dizionario bio-bibliografico portoghese, edito a Lisbona in più tomi, a partire dal 1741), dove spesso gli autori inseriti da Machado non erano di grande valore. Verney, quindi, arriva a criticare sia gli elogi, senza giudizio, che nel Settecento sono stati rivolti alla *Bibliotheca*, sia gli elogi eccessivi inseriti dal Barbosa stesso nel suo dizionario, perché non credibili:

> Não saio daqueles de que fala o Barbosa na sua Biblioteca. Mas acautelo-me bem dos juízos que ele dá [...] especialmente quando vejo que o Barbosa louva com excesso, então tenho por certo que erra, como na verdade é [...]. Onde querer exaltar o merecimento da dita obra nesta era, é não entender a matéria, ignorar a história literária e escrever sem juízo (Verney 2008, 56).

La persona intelligente è colui che, per Verney, è curiosa e predisposta ad ascoltare nuove teorie, nuovi modi di vedere le cose, arrivando a esaminarle e a non escluderle a priori. Superare i pregiudizi dell'ignoranza o delle cattive abitudini è un punto centrale per Verney, così come non prendere per buono quello che si ascolta, ma essere capaci di ragionare, prima di prendere una posizione netta. Il consiglio di Verney (rivolto al suo 'amico del cuore') è di non stimare mai le persone in base alla loro erudizione, ma in base alla loro capacità di giudizio, poiché è il giudizio a rendere grandi gli uomini. L'erudizione senza il giudizio non porta a niente di buono e meno che mai all'amicizia, anzi rivela solo povertà di spirito. L'erudizione è come una pietra preziosa che se non viene coltivata bene non produce ricchezza interiore, ma solo una ricchezza esteriore, apparente, indicando la metafora della pietra preziosa che se non viene incastrata bene dall'orafo, con metodo, cade: «a erudição é como as pedras preciosas que, se não são engastadas ou encastoadas com artíficio mas amontoadas, publicarão que um homem é rico mas juntamente muito tolo» (Verney 2008, 62). In altre parole: l'uomo erudito è colui che esteriormente è ricco perché nel Settecento solo le persone abbienti potevano permettersi un'istruzione superiore, universitaria, ma se l'erudizione non è accompagnata da un costante lavoro interiore, non si trasformerà mai in ricchezza di spirito.

E tale ricchezza di spirito è ciò che per Verney manca nella società portoghese del Settecento, nella quale sono assenti anche giornali eruditi e libri di prestigio che possano 'uscire' dai confini nazionali. In realtà, nel Settecento, la *Gazeta de Lisboa* è stato il periodico più illustre dell'epoca, ma i giornali eruditi ai quali si riferisce Verney, dovrebbero essere dei giornali portoghesi più aperti a questioni culturali europee e meno circoscritti alle proprie questioni economiche, politiche, sociali e culturali nazionali o lusofone.

Attraverso un'altra metafora, quella del libro come un dipinto (cfr. Verney 2008, 61), Verney illustra la sua idea di *Ars* poetica: la maggior parte delle persone tendono a vedere lo stesso dipinto e a nutrire un comune sentimento estetico di piacere nei confronti di una bella immagine; ma i pittori bravi sono coloro che arrivano a cogliere i dettagli: le ombre, i contorni delle figure, ovvero ciò che

di solito non viene osservato da uno sguardo disattento o superficiale. I veri osservatori (e quindi i veri critici) sono coloro che sanno addentrarsi nella natura delle cose; coloro che sanno riflettere e osservare con attenzione.

Per Verney l'arte poetica (se appresa bene) è capace di raffigurare il verosimile, di 'animare' ciò che per natura sarebbe inanimato, riportando l'esempio della propria traduzione del sonetto di Buonarroti, *Mosé*, riunito nella raccolta delle *Rime*, stampata postuma nel 1623,

> Debalde a feres, sem razão rogá-la
> intentas a que fale de sentida.
> Bem agora queixoso da ferida
> fala Moisés, e a mesma pedra fala.
>
> Tão douta proporção soube animá-la,
> que a voz lhe deu, pois lhe infundiu a vida.
> E agora dessa injúria ressentida,
> falando muda, atentamente cala.
>
> Se Moisés nessa estátua te falara,
> a vista ilusa, a arte mentirosa,
> na voz que proferisse, publicara.
>
> Se é estátua, há-de ser silenciosa.
> Que a voz com qualquer homem a equivocara:
> o silêncio a distingue e faz famosa (Verney 2008, 64-5),

sottolineando la propria *Ars* traduttiva basata su di una comprensione profonda del testo originale. Ad esempio, le parole *falar a pedra* (parlare la pietra); *animá-la* (animarla), *infundir a vida* (infondere la vita), che sono quelle ad avergli causato più dubbi, raffigurano delle metafore e delle iperboli che non possono, per questo, generare confusione. Ragionando da un'ottica poetica, Verney spiega come la statua di pietra riportata nel sonetto indichi metaforicamente un uomo e per questo è 'come se parlasse'. La statua non parla realmente, ma in quanto animata dall'Arte, è come se parlasse. Si tratta di una verosimiglianza poetica, e questo serve a ricordare che l'arte ha il potere di animare le cose inanimate, di concedere loro metaforicamente la capacità di 'parlare', mentre se la statua parlasse per davvero non sarebbe più una statua ma un essere umano. Il Poeta, in quanto tale, non parla mai in modo assoluto ma *ex hypotesi*, in modo verosimile, raffigurando nel proprio lavoro poetico delle verosimiglianze.

Nel Settecento portoghese, la traduzione era vista anch'essa come uno strumento educativo, che doveva servire a istruire soprattutto i portoghesi meno dotti che non conoscevano bene altri idiomi. Per questo motivo educativo, soprattutto nella seconda metà del Settecento, vengono stampati tanti testi riguardanti l'arte di tradurre e le regole da seguire per effettuare una buona traduzione. Tra questi testi, molti provengono dalla *Real Mesa Censória* pombalina, ovvero dall'Istituto Censorio del marchese di Pombal. I requisiti dell'epoca, affinché una traduzione fosse 'buona', riguardavano in primo luogo la fama del tradut-

tore: se il traduttore era una persona già conosciuta dall'*entourage* censorio, la traduzione veniva data per buona, quindi, la fama del traduttore era più importante delle sue effettive qualità. In secondo luogo, la traduzione doveva essere chiara, esatta, erudita, elegante; ovvero non doveva venire meno alla eloquenza dell'originale e la fedeltà al testo originale era un requisito indispensabile (cfr. Denipoti 2017; Rodrigues 1992).

Verney recupera la figura di Cicerone, in quanto è attraverso lo studio delle sue opere che per l'autore portoghese è possibile comprendere il concetto di tradurre ciceroniano, inteso come un discorso dialettico tra culture diverse e riportato nel *De optimo genere oratorum*:

> Ho tradotto da oratore, non già da interprete di un testo, con le espressioni stesse del pensiero, con gli stessi modi di rendere questo, con un lessico appropriato all'indole della nostra lingua. In essi non ho creduto di rendere parola con parola, ma ho mantenuto ogni carattere e ogni efficacia espressiva delle parole stesse (Cicerone 1973, 57-8).

Questo approccio traduttologico, centrato sulla conservazione oratoria delle parole e non sulla traduzione parola per parola, è il metodo adoperato anche da Verney, per il quale tradurre non significa tradurre parola per parola, ma cercare di imitare le frasi, dove il verbo 'imitare' non deve condurci all'imitazione vera e propria, ma al metodo di Cicerone, di interpretare in un modo riflessivo: imitare come interpretare. Il punto centrale per Verney è il seguente: «não só se deve traduzir as palavras mas o pensamento inteiro e a energia ou força com que está no original, o que não pode ser sem parafrasear muitos períodos para que caiam com harmonia» (Verney 2008, 76, 42-3).

Successivamente, a partire da due proverbi: uno vero, «de uma desordem nasce uma ordem» e l'altro inventato da lui, «quando os prejuízos chegam ao cúmulo, é preciso que a desordem seja desmedida, para produzir um tal efeito» (Verney 2008, 99), Verney introduce la sua critica nei confronti dell'organizzazione del Tribunale dell'Inquisizione che, nel Settecento, non era così diverso da quello cinquecentesco (secolo della nascita del Tribunale) e fornisce le sue proposte per modificare tale organizzazione. Nello specifico, contesta la brutalità dei metodi usati dal Tribunale e critica fortemente l'utilizzo delle torture, degli *auto-da-fé*, delle uccisioni di ebrei, 'streghe', individui che hanno commesso reati più o meno gravi, in modo deliberato, senza dei veri e propri processi. Verney vorrebbe:

- maggiore umanità all'interno del Tribunale dell'Inquisizione: «porquanto seja delinquente um réu, é um homem como nós, e antes da sentença ninguém o pode maltratar» (Verney 2008, 111). Questo discorso sarebbe illuminante, se non fosse per la parte finale (ben poco illuminante) dove ritiene ingiusti i maltrattamenti prima della sentenza, ma giusti dopo (!);
- dei processi dove i detenuti siano difesi da un avvocato;
- eliminare la pena di morte se prima non viene svolto un regolare processo: «esta é uma tal injustiça que, se não se visse cumprir, não se poderia acreditar» (Verney 2008, 111);

– rendere le carceri più umane: «em Roma, onde a Inquisição é rigorosa, mostra-se todavia grande caridade para com os réus. Não só lhes dão bom quarto, mas bem comer e nos dias solenes aumentam-lhes os pratos. Dão-lhes livros para ler e de vez em quando vêm os cardeais inquisidores aliviar as penas ou perdoá-las» (Verney 2008, 111).

Tutto questo viene ritratto da Verney nella quarta lettera, per cercare di sensibilizzare l'anonimo destinatario ('Sua Eccellenza') della lettera in questione, farlo riflettere, e portarlo ad attuare le riforme suggerite, con il solo fine di pensare al bene della società, «contei-vos, Excelência, bastante para vos fazer compreender a necessidade e o remédio [...] tendo como único fim o zelo pelo bem público» (Verney 2008, 126, 127).

L'autore arriva persino a stilare i suoi 'dieci comandamenti' riformatori, ovvero la sua riforma del Tribunale:

– il detenuto deve avere un avvocato;
– i detenuti devono poter comunicare con l'esterno: con i propri familiari o con le persone più care;
– velocizzare i processi (snellire i tempi burocratici dei processi);
– abolire gli *auto-da-fé*;
– ampliare le carceri in modo che ci siano: più vigilanza, più luce e letti migliori;
– migliorare il cibo;
– abolire ogni forma di tortura;
– non fare i processi solo per accuse sentite o dette a voce, o per dei dubbi, ma sulla base di prove certe;
– non fare giuramento segreto a sfavore dei detenuti ma a loro favore per salvare il più possibile la loro reputazione.

Arriva altresì a ritenere l'Inquisizione un 'ostacolo terribile' al buon gusto delle scienze e del progresso, ma senza proporne l'abolizione, perché 'necessario alla Nazione':

> Eu assento que é preciso conservar aquele tribunal. Não porque eu o creia necessário ou útil, que pelo contrário o tenho pela coisa mais inútil e prejudicial, mas porque, supostos os prejuízos da nação, é preciso aquele pesadelo, Porém, é necessário que ao menos não possa fazer mal aos povos (Verney 2008, 103-4).

Si tratta nuovamente di un'affermazione ambigua di Verney: da un lato usa parole di condanna nei confronti del Tribunale ritenendolo inutile e dannoso; dall'altra è consapevole dell'esistenza del Tribunale da secoli. Pertanto come potrebbe mai Verney, da solo, pretenderne l'abolizione visto che dominava la vita pubblica iberica da tre secoli? Ecco allora la consapevolezza dei suoi limiti, della sua incapacità nell'ottenere l'abolizione di una struttura secolare (nazionale ed europea) che non potrebbe mai essere demolita da un singolo individuo. Tuttavia, per il suo senso di giustizia, è stato coraggioso ad aver messo a nudo il perverso meccanismo del Tribunale e aver cercato di riformarlo con dei metodi più umani e giuridici. Dal punto di vista storico, va ricordato che il

Tribunale venne riformato per davvero a partire dal 1772, quindi le riforme di Verney non sono state vane.

A supportare la complessa situazione giuridica e religiosa nel Portogallo del Settecento, causata principalmente dal conflitto tra il razionalismo scientifico incarnato dalla figura e dalle riforme del marchese di Pombal, e lo spiritualismo religioso incarnato dall'Ordine di Gesù, generato in seguito alla morte del padre gesuita italiano Malagrida nel 1761, e ampiamente illustrato da Miguel Real (cfr. Real 2010, 210-27), ma anche dallo scontro tra i padri della Congregazione dell'Oratorio e i padri gesuiti (cfr. Serrão 1982, 417-18), si aggiungono alcuni testi settecenteschi: nel 1769, in un periodo già di rottura con la curia romana, esce a Lisbona con il permesso della Censura Reale, la *Dimostrazione Teologica, Canonica e Storica* di António Pereira de Figueiredo[47] (1725-1797), stretto collaboratore del marchese di Pombal, in cui espone la difesa dei diritti reali, mettendo in causa i diritti papali, nonché i privilegi e le immunità economiche, sociali e culturali che permisero per secoli alla Chiesa di Roma di diventare una potente istituzione, temporale e spirituale, all'interno della società portoghese. Il manoscritto del 1772, attribuito al *cónego regular de Portugal* António da Natividade, di cui però i dizionari portoghesi più autorevoli non fanno menzione, e appartenuto all'archivio storico di Fonsêca Vaz Monteiro, come si legge in una nota manoscritta a lapis sul foglio di guardia, è interamente centrato sull'importanza della separazione tra potere spirituale e temporale della Chiesa e per questo è un testo manoscritto particolarmente utile per la storia del pensiero politico nel Portogallo del Settecento (cfr. Natividade 1772, Ms.). Al 1788 risale la prima storia di Diritto portoghese [Historiae Juris Civilis Lusitani], o meglio il più antico compendio di storia del diritto portoghese dall'epoca pre-romana fino al XVIII secolo, a cura di Pascoal José de Melo Freire (1738-1798)[48], eminente giureconsulto dell'epoca e professore dell'università di Coimbra, stampata presso la Reale Accademia delle Scienze, sempre con l'autorizzazione della *Real Mesa Censória*.

La Censura Reale non risparmiò, invece, alcuni testi, tra cui la *Pastoral manuscrita* datata 8 novembre 1768 e attribuita al vescovo di Coimbra Miguel da Anunciação, dallo stesso fatta circolare clandestinamente tra le parrocchie della sua diocesi dell'epoca, nella quale condannava la lettura di alcuni libri di scrittori 'materialisti e libertini', o meglio, di alcuni scrittori francesi del Settecento molto in voga tra professori e studenti dell'università di Coimbra, come illustrato da Manuel Augusto Rodrigues (cfr. Rodrigues 1982) da lui ritenuti pericolosi per la formazione dei fedeli. Considerata 'falsa, sediziosa e infame', la *Pastorale* venne condannata dalla Censura Reale e bruciata pubblicamente in Praça do Comércio il 24 dicembre del medesimo anno, e il vescovo imprigionato. In realtà si trattò, in modo generico, di un'ulteriore condanna contro i padri

[47] Cfr. Figueiredo 1769. Per approfondimenti su Figueiredo, si veda Dias 1982.

[48] Cfr. Freire 1788. Per approfondimenti bio-bibliografici si rimanda a Fernandes [s.d.].

gesuiti[49] ritenuti 'dispoticamente dominanti presso la curia romana', secondo quanto confermato nella sentenza alla *Pastorale* proferita dalla Censura Reale il 9 dicembre 1768 (cfr. Real Mesa Censória 1769, 5-22); in modo più specifico il vescovo era accusato di essere «um dos jacobeus mais exaltados e fautor desta seita a dos sigilistas» (Pereira e Rodrigues 1904, 586). Dunque si trattò di un'accusa contro la *jacobeia*, un movimento mistico-religioso, dominato da un forte spirito apostolico e di propaganda, che vedeva come indispensabile mezzo di salvezza, sia per i religiosi che per i secolari, un ideale superiore di vita spirituale, un ideale mistico e ascetico, e che si rifaceva nel nome alla scala di Giobbe, all'epoca molto in voga tra i mistici, perché celebrava l'aspirazione e l'elevazione dell'anima verso Dio (cfr. Moncada 1953)[50]. Questo perché la *Pastorale* andava contro gli ordini di papa Ganganelli (Clemente XIV), il quale aveva trovato le prove che Roma aveva indotto la setta *jacobea* a cospirare contro il re José I, fautore quest'ultimo dell'espulsione dei gesuiti dal Portogallo nel 1759 (cfr. Pereira e Rodrigues 1904, 586).

Se al 1728 risale (postumo) il trattato spirituale di padre Manuel Bernardes (1644-1710) relativo alla fine dell'Uomo e alla sua salvezza o condanna eterna, al XVIII secolo (seppure senza una data precisa) risalgono due copie manoscritte relative alla difesa che padre António Vieira (1608-1697) nel secolo precedente dovette proferire davanti al Tribunale dell'Inquisizione, di cui la prima[51] copia manoscritta è la lettera di Vieira al conte di Castelo Melhor relativa al suo processo (cfr. Vieira 17-a, Ms.); la seconda si rifà alle profezie del Bandarra e del Quinto Impero sostenute da Vieira, a causa delle quali venne processato (cfr. Vieira 17-b, Ms.); la terza ed ultima copia manoscritta, in latino, riguarda i motivi per cui il Tribunale dell'Inquisizione avviò il processo contro Vieira (cfr. Vieira 17-c, Ms.). Al 1718, invece, risale la prima edizione a stampa di una tra le più importanti opere di padre Vieira, *Storia del Futuro* (cfr. Vieira 1718) scritta a partire dal 1649 al suo rientro dall'Olanda e durante la preparazione della sua difesa davanti al Tribunale dell'Inquisizione, in cui avvia il suo lavoro di esegesi biblica su cui si baserà la struttura profetica della teoria del Quinto Impero: «purificação de Portugal pela assunção do seu papel messiânico no advento da nova sociedade justa e santa do Quinto Império» (cfr. Real 2008, 127, 111).

[49] Sulla confisca dei beni dei padri gesuiti e sulla loro persecuzione intrapresa dal re portoghese José I, indichiamo una serie di documenti settecenteschi a stampa, in lingua italiana, custoditi e digitalizzati dalla Biblioteca Nazionale di Firenze (BNCF): Silva 1768; José I (rei de Portugal) 1759a, 1759b, 1759c, 1765.

[50] In modo più preciso: «Os religiosos que transigiram com a imposição dos seus superiores constituiram seitas, e tomaram o nome de *sigilistas*, por violarem o sigilo da confissão, e mais especialmente se denominavam *jacobeus*, por haver na sala onde realizavam as suas reuniões, um quadro representando a escada de Jacob» (cfr. Pereira e Rodrigues 1904, 586).

[51] Sulle lettere di Vieira, si rimanda a Azevedo 1925-1928; Hansen 2008.

1.5 L'Arcadia Lusitana

Nel marzo del 1756, quando Lisbona stava ancora convivendo con la difficile realtà del terremoto (avvenuto soli quattro mesi prima), viene fondata un'associazione letteraria che nel corso di tutto il secolo cercherà di dare nuovo lustro alla eloquenza, alla lingua e alla poesia portoghese. Questa associazione è l'Arcadia Lusitana (o Ulisipponense), fondata a Lisbona da quattro magistrati e un poeta, originari tutti e cinque di Coimbra. Quindi l'Arcadia non nasce dalla corte e nemmeno dalla nobiltà, ma dalla borghesia portoghese. La maggior parte dei membri dell'Arcadia sono magistrati, funzionari, poeti (in numero minore: chierici e nobili), la cui caratteristica è quella di sostituire il proprio nome di battesimo con un criptonimo e di raffigurarsi come 'pastori', non solo per sottolineare il recupero del mondo classicheggiante pastorale, antico, ma anche per eliminare ogni forma di disparità tra ceti sociali, in modo da essere tutti uguali, letterati e colti, e tutti apparentemente anonimi.

L'Arcadia lusitana si rifà all'Arcadia romana, fondata nel 1690 come reazione critica al cattivo gusto della poesia italiana barocca. Tale reazione critica la ritroviamo anche nell'Arcadia lusitana mirata a 'ritemprare, rigenerare' la poesia portoghese settecentesca, eliminando gli orpelli, le ambiguità, i giochi sibillini, gli eccessi stilistici del Barocco, a favore del ripristino del buon gusto, dell'ordine, della rigidità metrica e stilistica.

Infatti, uno degli ideali dell'Arcadia lusitana è il concetto di 'nobile semplicità', di ritorno alla ragione e alla 'natura', oltre all'attenzione verso la teoria estetica letteraria, in modo da sviluppare una critica razionale nei confronti di questioni letterarie. I temi principali di questa nuova teoria estetica letteraria si possono riassumere in otto punti centrali, come illustrato da Saraiva e Lopes:

- recupero della teoria aristotelica dell'arte come imitazione della natura (dove imitazione non è sinonimo di riproduzione ma di rielaborazione);
- imitazione dei classici antichi, in quanto migliori imitatori della natura;
- nobilitazione morale e sociale della letteratura;
- apologia dell'equilibrio raziocinante, a discapito dell'approccio bucolico secentesco;
- condanna della rima;
- culto della ragione;
- utilizzo allegorico della mitologia, solo come ornamento della poesia;
- separazione, in ambito teatrale, tra il genere della tragedia e della commedia. Non può più esistere la tragicommedia (cfr. Saraiva e Lopes 2001, 601-2).

Un primo esempio concreto, lo possiamo individuare in Cândido Lusitano (criptonimo di Francisco José Freire, 1719-1773), autore di *Arte poética* edita nel 1748, nonché traduzione portoghese della *Ars poetica* di Orazio, all'interno della quale si possono ritrovare gli aspetti centrali della dottrina estetica dell'Arcadia lusitana e la posizione critica di Cândido Lusitano nei confronti di Verney. Se per Verney, come abbiamo visto, la poesia era qualcosa di inutile, un semplice diletto, Cândido Lusitano mette in risalto non solo la bellezza estetica della poesia e il piacere di scrivere poesia, ma anche l'utilità morale della poesia:

> Não há quem não saiba que os Gregos e Latinos levarão a Poesia ao auge da perfeição. Na épica, especialmente os poemas de Homero e Virgílio. Nós temos epopéias que pela viva expressão da natureza, pela invenção, pela nobreza do estilo, e por outros requisitos são de um especial merecimento» (Saraiva e Lopes 2001, 601-2).

Sull'arte di tradurre chiosa:

> A tradução para ser boa, é preciso que conserve com a fidelidade possível todo o carácter e índole do texto, sem que seja necessário mostrar-se de um certo modo supersticioso em copiar o seu painel toque por toque [...]. Nós, por *fidelidade* não entendemos o traduzir literalmente, mas sim o exprimir (quando for possível) sentença por sentença, e figura por figura, não acrescentando coisa, que não se leia no original, e não menos tirando ou mudando coisas que nele estejão [...]. O carácter, ou *índole*, consiste em saber conservar na tradução a mesma gala, o mesmo ar, nobreza, com que se exprime o texto. De forte, que para haver fidelidade é preciso ciência, e para haver esta índole, é necessário eloquência [...]. Com todo, o nosso empenho foi expor com liberdade e clareza os pensamentos, e carácter, de Horácio (Cândido Lusitano 1778, [s.d.], discurso preliminar do Doutor).

Per Cândido Lusitano la poesia è sia una riproduzione icastica sia imitazione fantastica, a cui abbina tre aspetti: razionale, irrazionale e fantastico, in modo da creare immagini poetiche verosimili. In tal senso, per lui, l'imitazione poetica della natura permette di scoprire nelle cose e nella materia tutto ciò che c'è di più raro e meraviglioso. La sua *Arte Poetica* è centrata sui precetti di: equilibrio, verosimiglianza, razionalità, criticando così gli eccessi barocchi.

Tra le caratteristiche generiche dell'Arcadia va ricordato che i membri si ritrovavano all'interno dell'associazione per leggere i propri componimenti in latino, italiano, spagnolo, francese e portoghese. Questi componimenti erano scritti in verso o in prosa e venivano poi discussi e criticati dai censori, permettendo all'autore di difendersi. L'associazione aveva come emblema un giglio bianco e come motto la frase latina *Inutilia truncat*, ovvero attaccare gli eccessi barocchi e ricondurre le forme letterarie al buon gusto dei modelli greco-latini. Inoltre anche l'Arcadia, come i suoi membri, aveva il criptonimo Monte Mènalo. Le opere degli arcadi dovevano cercare di produrre emozioni e interessi mentali, esaltando personaggi ed episodi storici di epoca antica oppure a loro contemporanea, attraverso però il ricordo o il riferimento metaforico all'antichità. Nell'Arcadia, i membri discutevano anche gli avvenimenti storici a loro contemporanei, tra cui quelli politici, felici o nefasti, riguardanti la famiglia reale e la vita politica portoghese ed europea.

Tra i temi principali affrontati dagli arcadi possiamo indicare i seguenti:

- *fugere urbem*, «fuga dalla città,» perché è l'ordine naturale ad aiutare l'uomo a mantenere il giusto equilibrio spirituale interiore;
- *locus amoenus*, la ricerca del «luogo ameno», del rifugio verso il quale il poeta deve dirigersi;
- *aurea mediocritas*, ricerca dell'equilibrio in opposizione agli eccessi del barocco;

– *inutilia truncat*, «eliminare il superfluo»: il linguaggio deve essere semplice, chiaro, razionale (cfr. Cidade 1959, 240-41).

Tra i poeti fondatori dell'Arcadia nel 1756, non possiamo tralasciare Correia Garção, 1724-1772 (membro dell'Arcadia e direttore della *Gazeta de Lisboa*, che usava il criptonimo Coridon Erimanteo), grazie al quale la poesia portoghese settecentesca ritrova la semplicità e la purezza del verso, seguendo il metodo oraziano della conciliazione tra imitazione e capacità creativa. Per Correia Garção l'imitazione (dei classici antichi) non impedisce la creazione, e il recupero della classicità significa recupero della tecnica, valorizzazione della materia poetica: dell'eleganza con la semplicità, del vigore con la nobiltà, dell'amore per ciò che è naturale, che si traduce in ricchezza di pensiero e bellezza nell'espressività delle immagini.

Se la *Cantata di Dido* è la sua opera più famosa che si basa su un intero passo del libro IV dell'Eneide, le epistole e i sonetti di Correia Garção (riuniti nella raccolta intitolata *Obras Poéticas* del 1778, curata dal fratello) sono le opere più interessanti perché recano al loro interno la combinazione tra realismo (poesia della quotidianità) ed elementi classici oraziani.

Nell'apparato paratestuale delle *Obras poéticas* del 1778 si legge: «a imitação destes Poetas [os Antigos] é o mais seguro meio para com facilidade conseguirmos esta maravilhosa Arte» (Garção 1778, [s.p.] paratesto). Tra i *topoi* che accomunano Correia Garção e Orazio, il primo a dominare in entrambi è il tema amoroso, ma l'aspetto contrastivo riguarda il sentimento amoroso tendenzialmente malinconico, turbato in Orazio; sereno, gioioso in Correia Garção. Inoltre, per il poeta portoghese si parla di Amore, mentre in Orazio non troviamo mai questa figura allegorica, quanto invece, la dea Venere oppure il fanciullo (Cupido). Gli esempi qui riportati non sono dei confronti veri e propri, servono solo a illustrare meglio il concetto di 'imitazione' settecentesca portoghese di Correia Garção: 'non tradurre parola per parola come un interprete fedele' (Garção 1778, 330). Lo stile oraziano viene ripreso benissimo, ma nei contenuti i dettagli spesso cambiano, come ad esempio nel caso dei nomi arcadici (Natarca) inseriti, a volte, al posto delle divinità o delle figure mitologiche (Le Grazie, le Ninfe, Mercurio).

Correia Garção, *Sonetto XIX*	Trad. ita nostra	Orazio, *Odi*, Libro primo, 30
A linda Natarca vi fiando, O linho humedecer de quando em quando Co' a doce boca de rubim procura; Mas Amor, que cilada aventura, Em torno ao louro fio anda voando […] (Garção 1778, 19).	Vidi la bella Natarca filare, Il lino inumidirsi di quando in quando. Con la dolce bocca di rubino cerca; ma Amore, che avventura ingannevole, attorno al filo dorato vola via […]	Regina di Pafo, di Cnido, Venere, lascia la tua Cipro e vieni in questa casa graziosa, dove tra fumi d'incenso Glícera t'invoca. E con te accorrano il figlio amoroso (Cupido) le Grazie senza veli, le Ninfe, Mercurio

Ode III	Trad. ita nostra	Odi, Libro primo, 11
[...] Com os raios do Sol estão brilhando, Quais brilhão de Marilia. [...] Conversemos, bebamos, murmuremos: Contigo as Graças vem, comigo Amores, Que no varrido lar ao lume secão as orvalhadas penas (Garção 1778, 66).	[...] Con i raggi del Sole che brillano, come brillano quelli di Marilia. [...] Conversiamo, beviamo, sussurriamo: con te vengono le Grazie, con me viene Amore, che nel focolare pulito alla luce seccano le sofferenze di rugiada.	[...] Non chiedere anche tu agli dei il mio e il tuo destino, Leuconoe [...] Pensaci, bevi un po' di vino e per il breve arco della vita tronca ogni lunga speranza. Mentre parliamo, con astio il tempo se n'è già fuggito. Goditi il presente e non credere al futuro (Orazio 1989, 77).

Nell'ode, se il nome femminile Marília rientra tra i nomi poetici quale sinonimo generico di 'persona amata' (usato solo da Correia Garção, a differenza del nome femminile Lídia che ritorna sia in Correia Garção sia in Orazio, in altri componimenti poetici), l'elemento che accomuna i due poeti è il verso 'conversiamo, beviamo, sussurriamo', che da parte di Correia Garção vuole essere un invito oraziano a godere la vita terrena, a *cogliere l'attimo*, assaporando i piaceri della vita per allietare le sofferenze quotidiane. Il nome poetico Marília lo ritroviamo nell'opera *Marília de Dirceu* del brasiliano Tomás Antônio Gonzaga, nella lettera di Bocage, intitolata *Carta à Marília*; tutti esempi dove questo nome femminile è sinonimo di 'donna amata'.

Il *sonetto IX* di Correia Garção evidenzia un altro elemento in comune con Orazio, ovvero la scrittura autoreferenziale, abbinata all'elemento onirico, al sogno:

Correia Garção, *Sonetto IX*	Trad. ita nostra	Orazio, *Le satire*, libro secondo, VI
O triste Coridon adormecia: Em doce sonho imaginando via De Beliza gentil o rosto amado, Que na trémula via retratado Dos olhos cobiçosos lhe fugia. [...] (Garção 1778, 9).	Il triste Coridon era addormentato: in dolce sogno immaginando vedeva di Bellezza gentile il volto amato che nel tremore vedeva ritratto [e] dagli occhi ardenti gli fuggiva.	Era questo il mio sogno: un pezzo di terreno, non tanto grande, dove fosse l'orto e vicino alla casa una sorgente d'acqua viva e per aggiunta, un po' di bosco. [...] (Orazio 2008, 207).

Il secondo tema è quello realistico: molti sonetti di Correia Garção sono rivolti a persone realmente conosciute, femminili e maschili, ai quali scrive per

mantenere viva la loro memoria o per fare loro gli auguri di compleanno. In altri casi, il poeta portoghese ritrae scene di vita quotidiana, come i pescatori del Tago, la catastrofe del terremoto di Lisbona nel 1755, l'incendio che scoppiò nella zona di Alcântara (a Lisbona), la richiesta rivolta da Correia Garção a Cândido Lusitano di fargli avere quanto prima del tabacco spagnolo (visto che il nostro poeta amava fumare); la partenza del suo amico, padre Delfim. Si tratta di sonetti realistici, ma composti seguendo lo stile oraziano. Di seguito, riportiamo la quartina e la terzina più significative del sonetto sul terremoto di Lisbona:

Sonetto LVI
Afortunado Eneas, que saiste
Da destruida Troia, carregado
Com o peso feliz do Pai amado;
E assim as leis do sangue bem cumpriste.

[…]

Eu provei mais cruel Fado inimigo:
A Patria vi arder: Tu a salvaste;
Mas eu perdi o Pai, perdi o Amigo
(Garção 1778, 56).

Trad. ita nostra
Fortunato Enea che sei uscito vivo
dalla distrutta Troia, carico
con il peso felice del Padre amato;
e così le leggi del sangue hai ben compiuto.

[…]

Io ho conosciuto il più crudele Destino nemico:
ho visto bruciare la Patria. Tu l'hai salvata,
mentre io ho perso il Padre, ho perso
l'Amico.

Attraverso il riferimento classico delle gesta di Enea, Correia Garção vuole sottolineare i due destini differenti che hanno segnato le loro vite: Enea è sopravvissuto alla distruzione della città di Troia, riuscendo a salvare il padre, a mantenere intatti i legami familiari e a salvare la sua Patria. Al contrario, Correia Garção ha vissuto di persona le conseguenze più nefaste della Sorte, ovvero ha visto bruciare la città di Lisbona a causa del terremoto, perdendo ciò che aveva di più caro, suo padre, e non riuscendo a salvare la sua Patria.

L'opera di Correia Garção continua poi con una serie di satire, motti, epistole, *cantigas*, *pièces* teatrali, per terminare con delle *dissertações*, ovvero delle conferenze su argomenti vari, tra cui la conferenza recitata nell'Arcadia il 7 novembre 1757, relativa alla formazione del buon poeta, nella quale Correia Garção espone i requisiti necessari per diventare un buon poeta: tranquillità (interiore), studio lungo (di anni), profonda erudizione, vasta cultura, naturale eleganza, purezza nel linguaggio (cfr. Garção 1778, 328), ricordando che: «o poeta que não seguir os Antigos, perderá de todo o norte», «os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo, mas quem imita, deve fazer seu o que imita» (Garção 1778, 331).

Il grande merito degli arcadi portoghesi è stato quello di aver dato vita a una forma di letteratura impregnata di realismo, ovvero di attenzione alla natura fisica e morale, alla realtà intima ed esteriore, personale e collettiva, come se la realtà venisse osservata da vicino e in profondità per la prima volta, attraverso un approccio ora umanistico, ora più scientifico, oppure attraverso il ricorso a discipline tradizionali. Si diffonde un nuovo modo di vedere e percepire la re-

altà in ambito letterario, con un approccio poetico greco-antico, ma allo stesso tempo con un metodo raziocinante tipicamente settecentesco. Non a caso, l'Arcadia Lusitana è stata il precursore del realismo e sentimentalismo affermatisi successivamente, in epoca romantica.

A suggellare i rapporti diplomatici tra l'Italia e il Portogallo di fine Settecento, un esempio significativo ci viene fornito, nel 1771, dalla festosa *Adunanza tenuta in Campidoglio dagli Arcadi* in onore del papa Clemente XIV e del re di Portogallo José I per la felice ripresa dei rapporti tra Stato Pontificio e Portogallo che si erano interrotti una decina di anni prima, a causa dell'espulsione dei gesuiti. Durante l'adunanza vennero recitati sonetti, elegie, epigrammi, stanze, canzoni, odi, anacreontiche, rivolti non solo al papa e al re, ma anche alla regina consorte Marianna Vittoria di Spagna (il cui ritratto era collocato nella sala dell'Accademia romana), al Monsignore Innocenzo Conti (Nunzio apostolico a Lisbona dal 1770 al 1773), al conte di Oeiras, nonché marchese di Pombal, al Commendatore d'Almada (Francisco de Almada de Mendonça, ministro plenipotenziario a Roma di Sua Maestà, nonché cugino del conte di Oeiras e artefice della macchinazione dell'espulsione dei gesuiti voluta da papa Clemente XIV e dal marchese di Pombal) (cfr. Lopes 2006). Tra i partecipanti all'*Adunanza* si registra, tra gli altri[52], anche l'abate portoghese Giorgio Álvares de Castro [Jorge Alvarez de Castro], nonché governatore all'epoca dell'Istituto Portoghese

[52] Riportiamo di seguito tutti gli arcadi che parteciparono all'adunanza: Giovanni Paolo dei Cinque (Cavaliere), detto Orninto Mirapolita; Onofrio Alfani (monsignore e protonotario apostolico), detto Alcidoneo Selinunzio; Gioacchino Pizzi (abate), detto Nivildo Amarinzio e autore di vari sonetti tra cui uno: *Tu, che in sacro Regal Manto vermiglio*, rivolto al cardinale Pallavicini e un altro: *In bianca veste*, che venne recitato nell'accademica arcadica, nel Bosco Parrasio al Gianicolo, il giorno dopo l'arrivo del corriere portoghese; Filippo Bruni (vescovo), detto Avino Tanagreo; Antonio Gasparri (abate), detto Rivisco Smirnense; la signora Eleonora Gasparri, detta Nitteti Sidonia; Antonio Scarpelli (abate), detto Alesindo Latmio; Francesco Cancellieri (abate), detto Alicanto Nassio; Giacomo Mistichelli (dottore), detto Polimedonte Eutrresio; Filippo Tarducci (abate), detto Serindo Tirio; Marcello Vitelleschi (marchese), detto Temisco Fenicio; Domenico Dionigi (abate), detto Nigidio Misiate; Prospero Betti (abate), detto Sorindo Vatidiano; Agostino Mariotti (avvocato), detto Lampo Tritoneo; Gioacchino Gorirossi (abate), detto Rorisio Fasideo; Giuseppe Cini (abate), detto Rorinto Alagonio; Giuseppe Placidi (abate), detto Acarinzio Peliaco; Ottavio Federico del Bufalo (marchese), detto Cratisbo Tireate; Gaetano Bernardini (conte), detto Doriaco Larisseo; Giuseppe Maria Parisi, detto Clario Corintiense; Lorenzo Fusconi, detto Labisco Teredonio; Giuseppe Petrosellini (abate e librettista), detto Enisildo Prosindio; nobildonna Anna Sampieri, detta Alidora Peneja; Giuseppe Albani de' Principi di Soriano, detto Fulgidio Citerejo; Giuseppe de Bonis (abate), detto Lerino Eliade; Niccolò Jommelli (maestro di cappella), detto Anfione Eteoclide; una dama romana, detta Giuturna Amatunzia; Baldassare Odescalco de' duchi di Bracciano, detto Pelide Lidio; Clemente Filomarino de' duchi della Torre, detto Tersalgo Lidiaco; Luigi Godard (chierico regolare delle Scuole Pie e professore di eloquenza nel collegio Nazareno), detto Cimante Messenio; Giunio Bernardino Pera (avvocato), detto Tirside Antinoide; Alessandro Saracinelli (conte), detto Vitalce Timenio; la signora Maria Chiara Todini, detta Atalanta Coronea; Giovanni Patrizi (marchese e foriere maggiore dei palazzi apostolici), detto Doricleo Driadio; Giuseppe Brogi (abate), detto Acamante Pallanzio (cfr. Accademia dell'Arcadia 1771).

di Sant'Antonio a Roma, detto Rosisco Tibense tra gli Arcadi, e facente parte di una celebre famiglia portoghese, gli Alvarez de Castro, residente a Roma fin dal 1696 (cfr. Coscietta 2018).

Il momento negativo dell'Arcadia Lusitana si è registrato attorno al 1760 con il conflitto interno che si venne a creare tra i membri e che portò all'affermazione di due schieramenti opposti: coloro che volevano procedere con l'imitazione degli Antichi e della letteratura pastorale greco-antica; coloro che volevano dare maggiore affermazione alla vita quotidiana, all'imitazione della realtà immediata. Quindi la vita sociale dell'Arcadia è stata vivace dal 1756 al 1760, dopo di che, i vari dissapori interni portarono alla chiusura nel 1764; alla quale seguì la Nuova Arcadia nel 1790 (che durò pochissimo), oltre all'affermazione dei salotti letterari, quali luoghi nevralgici per la diffusione del sapere letterario e culturale tra la borghesia portoghese, dove gli ideali dell'Arcadia rimasero vivi. Dalla vita dei salotti letterari scaturirà la figura del poeta *bohémien*, dalla vita avventurosa e scapestrata che a volte genera nel poeta un sentimento interiore di ribellione, altre volte una profonda crisi ideologica e morale. Tra questi poeti ci soffermeremo su Filinto Elísio, Bocage, José Agostinho de Macedo, la marchesa di Alorna (tutti poeti precursori del Romanticismo), i quali continuarono a tenere vivo il modello dell'Arcadia, ovvero l'oscillazione tra il realismo borghese e il bucolismo classico.

1.5.1 La marchesa di Alorna

Le informazioni biografiche più autorevoli sulla marchesa di Alorna (1750-1839), figura femminile di spicco dell'Arcadia Lusitana, e più in generale, della letteratura portoghese ed europea del Settecento, provengono da studi e dizionari novecenteschi e del nostro secolo (cfr. Cidade 1930; Perdigão 1939, 193; Cusati 2008), mentre consultando i dizionari dell'Ottocento le informazioni sono alquanto scarse. Nel *Diccionario bibliographico portuguez* (vol. V) di Inocêncio da Silva del 1860, l'autore si limita a informare di essere in possesso di un libro di memorie della Marchesa che racchiude varie poesie autografe e ricordi personali. Sempre nell'Ottocento, i giornali letterari *A Illustração, jornal universal* del 1846 e *Panorama* del 1844 forniscono rispettivamente 'una breve notizia biografica' e 'un articolo biografico' sulla marchesa. Determinante diventa, quindi, l'apparato paratestuale del primo volume dell'opera principale della Marchesa intitolata *Obras poéticas* e uscita postuma (1844), particolarmente ricco di informazioni biografiche su di lei (cfr. Alorna 1844, tomo I, V-XIII, XV-XLIII) e sul marito, il conte austriaco Carlo Augusto di Oyenhausen (cfr. Alorna 1844, tomo I, XLV-XLVI).

Se da un lato, l'infanzia trascorsa nel convento di Chelas a Lisbona per diciannove anni (dal 1758 al 1777) ha segnato profondamente la vita di Leonor de Almeida (questo è il vero nome della Marchesa[53], figlia del marchese di Alorna), dall'altro, l'ambiente conventuale ha predisposto positivamente alla sua formazione di donna e scrittrice, permettendole di studiare molto.

[53] Il titolo di marchesa di Alorna lo ottenne solo nel 1815, a seguito della morte del fratello primogenito.

Leonor era figlia e nipote (dal lato materno) della famiglia dei Távoras, ritenuti responsabili dell'attentato al re portoghese José I avvenuto nel 1758, e per questo condannati alla prigionia dal marchese di Pombal. Questo episodio storico spiega il motivo per cui la giovane Leonor sia stata rinchiusa nel convento insieme alla sorella e alla madre, mentre il padre venne imprigionato.

Durante la lunga vita conventuale, Leonor studiò scienze, musica, poesia, greco, latino, letteratura francese e inglese (Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, Locke), iniziando a scrivere lei stessa opere in versi, riunite nella raccolta *Poesias de Chelas* e a cimentarsi nella pittura (purtroppo la maggior parte dei suoi dipinti è andata perduta). Oltre allo studio e all'apprendimento individuale, era usanza dell'epoca che poeti e intellettuali si recassero nei conventi a intrattenere culturalmente le suore e gli ospiti laici, con letture di testi poetici, durante i cosiddetti *outeiros*, incontri festosi che si svolgevano nei cortili dei conventi o delle corti per conto di poeti. Quindi, anche la giovane Leonor si abituò presto a ricevere intellettuali portoghesi tra cui Francisco Manuel do Nascimento che diventò il suo maestro di scienze naturali e di filosofia. Durante uno di questi incontri conventuali, Francisco Manuel do Nascimento si rese conto delle doti artistiche e letterarie di Leonor, arrivando a darle lo pseudonimo arcadico di Alcipe[54]; vicendevolmente, Leonor attribuì al suo maestro lo pseudonimo arcadico di Filinto Elísio.

Quando nel 1777 salì al trono la regina Maria I (a seguito della morte del re José I) e il marchese di Pombal decadde, finalmente Leonor poté lasciare il convento, e insieme alla madre, alla sorella e al padre scarcerato si ritirarono nella tenuta ad Almeirim, dove iniziarono a ricevere amici colti e intellettuali 'illuminati', portoghesi e stranieri, e Leonor si fece conoscere per la sua bellezza e le sue doti intellettuali. Solo in seguito si trasferirono a Lisbona, dove Leonor conobbe il conte e ufficiale austriaco di Oyenhausen con il quale si sposò nel 1779. L'anno seguente, nel 1780, Leonor ormai contessa di Oyenhausen, si trasferì col marito a Vienna dove visse fino al 1790, ma durante il viaggio soggiornarono in Spagna e Francia, dove nel 1780 Leonor de Almeida conobbe i re dei rispettivi Paesi (Carlo III di Spagna, Luigi XVI di Francia) e a Parigi incontrò Madame de Staël, come vedremo tra breve.

A Vienna, Leonor si fece conoscere nei migliori salotti per le sue idee liberali (pre-romantiche) contrarie a ogni forma di dispotismo, a favore della libertà individuale e per la sua poesia innovatrice, seppure di stampo settecentesco, arcadico; scoprì la poesia sentimentale (verso la quale continuò a manifestare, anche in seguito, una profonda passione) e tradusse opere di autori tedeschi (Wieland *in primis*) e inglesi (Ossian, Gray, Thomson). Ma la nuova vita austriaca non si rivelò facile per motivi economici e climatici per lei negativi, tanto che nel 1790 tornò a Lisbona col marito, ma qui il conte morì nel 1793, lasciandola in ristrettezze economiche. Tuttavia, essendo una figura molto apprezzata e rispettata dalla famiglia reale portoghese, diventò presto dama d'onore della regina Car-

[54] Sull'utilizzo della pseudonimia femminile nella letteratura portoghese dal Cinquecento al Settecento, si veda Graziani 2021a.

lota Joaquina (che aveva sposato il re portoghese João VI nel 1785) e venne incaricata, grazie alle sue qualità artistiche, di elaborare i disegni della decorazione interna del palazzo reale dell'Ajuda, a Lisbona.

Ma le idee liberali di Leonor non piacevano ad alcuni membri della *intellighenzia* portoghese e per questo motivo venne esiliata a Londra nel 1804, tornando in Portogallo solo nel 1814 con molti problemi economici, tanto da dover impegnare i suoi beni e ritirarsi con i figli in una piccola ala della casa di famiglia a Lisbona, che rimase però una sorta di salotto letterario, dove continuò a ricevere illustri personalità dell'epoca (tra cui il portoghese Bocage che analizzeremo più avanti) fino alla morte, nel 1839.

Da questa rapida presentazione della marchesa di Alorna, è possibile coglierne l'inserimento in un contesto settecentesco non solo portoghese, ma soprattutto europeo. Lo sguardo europeo si evince: dai numerosi contatti diretti avviati nel corso dei suoi salotti letterari; dalle sue idee innovatrici, liberali; dalla sua vasta cultura; per aver divulgato in Portogallo le novità culturali europee; per i suoi viaggi in Europa: Spagna, Francia, Vienna *in primis*, durante i quali ha conosciuto illustri personalità politiche e intellettuali.

Questa formazione erudita, insieme all'atteggiamento aperto e liberale, hanno valso alla marchesa di Alorna l'epiteto di 'Madame de Staël portoghese', ma la scrittrice francese è stata, come abbiamo ricordato prima, uno dei suoi incontri diretti, più importanti, avvenuto a Parigi nel 1780.

Nata a Parigi in una famiglia agiata, Madame de Staël (Germaine Necker era il suo vero nome), figlia del banchiere Necker, ministro del re Luigi XVI, ha vissuto un'infanzia serena (a differenza della marchesa di Alorna) e molto formativa, dedicandosi allo studio di Rousseau (suo autore preferito), Montesquieu, Condorcet e 'respirando' successivamente l'atmosfera settecentesca liberale della Rivoluzione francese. La giovane Necker brillava sia nei salotti di famiglia sia, a partire dal 1786 (anno del suo matrimonio), nei salotti del marito, il barone e ministro svedese a Parigi, de Staël (da cui prenderà il titolo di baronessa de Staël e l'epiteto Madame de Staël).

Inizialmente entusiasta della Rivoluzione, le idee rivoluzionarie, liberali, diventeranno in seguito la causa del suo esilio, lungo e tribolante, che la porterà in molti paesi europei. Nel 1803 viene espulsa da Parigi per ordine di Napoleone e inizia l'esilio in Germania (dove incontra Goethe, Schiller, Wieland, Schlegel), poi in Italia (1805), Austria (1817), Russia, Svezia, Inghilterra, Svizzera, durante i quali avrà sempre modo di incontrare e frequentare 'gli spiriti' più 'illuminati' del Settecento, tra cui Chateaubriand, con il quale Madame de Staël darà vita a una nuova forma di letteratura di stampo romantico. La de Staël rientrerà a Parigi, dall'esilio, solo nel 1816, per poi morirvi nel 1817.

Per un migliore confronto visivo, riportiamo di seguito una tabella riassuntiva che racchiude gli aspetti contrastivi e in comune più salienti tra la Marchesa di Alorna e Madame de Staël[55].

[55] Tra gli studi più autorevoli sulle due figure femminili indichiamo: Delille 2003; Rodrigues 1983.

Tabella 1 – Aspetti biografici in comune

Marchesa di Alorna (1750-1839)	Madame de Staël (1766-1817)
– infanzia in convento; – formazione erudita; – frequentazione e creazione di salotti letterari; – matrimonio con un nobile; – talento poetico e artistico; – viaggi all'estero; – fautrice delle idee liberali e romantiche; – ha vissuto l'esperienza dell'esilio; – autrice di una vasta opera letteraria.	– infanzia nella casa di famiglia; – formazione erudita; – frequentazione e creazione di salotti letterari; – matrimonio con un nobile; – talento poetico; – molti viaggi all'estero; – fautrice delle idee liberali e romantiche; – ha vissuto l'esperienza dell'esilio; – autrice di una vasta opera letteraria.

La marchesa di Alorna e Madame de Staël sono state autrici di importanti saggi sulla situazione politica e culturale della seconda metà del Settecento, dai quali emergono le loro idee liberali pre-romantiche, riscontrabili nei seguenti volumi:

Tabella 2 – Opere con idee liberali in comune

Marchesa di Alorna	Madame de Staël
– *De Bonaparte e dos Bourbons*, 1814; – *Ensaio sobre a indiferência em matéria de religião*, 1820.	– *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des Nations*, 1799; – *Considerations sur la Revolution française*, 1818.

L'opera principale della Marchesa resta *Obras poéticas*, un lavoro voluminoso in sei tomi stampato a Lisbona nel 1844 che riunisce: le lettere scritte a Chelas e quelle scritte dopo la vita conventuale, varie traduzioni, un'epistola a Lord Byron, parafrasi di salmi biblici. *De l'Allemagne* è l'opera principale di Madame de Staël, in tre volumi, edita a Parigi nel 1810. La Marchesa è autrice anche di poesie, saggi e di una poesia di stampo scientifico intitolata *Recriações botânicas*; Madame de Staël è autrice di saggi e romanzi.

Per quanto riguarda Filinto Elísio, la sua opera principale è *Obras completas*[56], in undici tomi, stampata a Parigi dal 1817-1819, ma si è cimentato, da autore dell'Arcadia quale è stato, in ogni genere della poesia classica. Se dal punto di vista contrastivo, la marchesa di Alorna era nata in una famiglia agiata, perché figlia del marchese di Alorna, mentre Filinto Elísio era di umili origini, dal punto di vista comparativo possiamo scorgere alcuni interessanti aspetti in comune, tra cui l'esperienza dell'esilio che ha riguardato anche Filinto Elísio, il quale a causa di una denuncia inoltrata al Tribunale dell'Inquisizione sul suo conto, e delle

[56] Cfr. Elísio 1817-1819. In questa sede abbiamo consultato l'edizione lisboeta del 1836 presso la Typographia Rollandiana.

sue idee liberali e filosofiche filo-rivoluzionarie, fu costretto a esiliarsi in Francia nel 1778, senza fare più ritorno in Portogallo. Tuttavia, a Parigi, conobbe illustri intellettuali come il poeta francese Lamartine (il quale ha dedicato una sua *Méditation*, la n. XIV, al 'poeta esiliato', ed è stato conosciuto anche dalla Marchesa di Alorna, perché da lei tradotto in lingua portoghese), ma per sopravvivere, a causa di varie ristrettezze economiche, dovette insegnare, scrivere e tradurre.

Filinto Elísio e la marchesa di Alorna si sono cimentati in varie opere di traduzione di importanti autori europei, tra cui il poeta tedesco Wieland (che hanno tradotto entrambi); dopo di che Filinto Elísio ha tradotto La Fontaine, Voltaire, Chateaubriand, le lettere in lingua francese della suora portoghese del Seicento Mariana Alcoforado, mentre la marchesa di Alorna ha tradotto: Lamartine, Pope, Ossian, Thomson, Gray.

Di sicuro, Filinto Elísio e la marchesa di Alorna hanno incarnato nelle loro opere poetiche il gusto classico dell'Arcadia. Filinto Elísio, ammiratore di Orazio, difensore degli ideali illuministi e di quelli liberali della Rivoluzione francese e della guerra di indipendenza americana, mette in risalto nelle sue opere l'amore patrio portoghese, la difesa della purezza della lingua, ma anche aspetti interiori, emotivi, quali il sentimento di sofferenza, di tristezza nei confronti dei drammi della vita umana e individuale, che anticipano alcuni *topoi* cari al Romanticismo.

La marchesa di Alorna si presenta anche lei ammiratrice di Orazio e le sue opere poetiche evidenziano degli elementi simbolici cari al mondo dell'Arcadia, tra cui la lira, figure mitologiche ed epiteti classici, il Destino spesso avverso, a cui si aggiungono un certo fatalismo, un sentimento malinconico, l'ossessione per il mondo notturno e funereo, che anticipano il Romanticismo.

Si vedano, al riguardo, i passaggi di due poesie di Filinto Elísio e della Marchesa, al fine di riscontrare le vicinanze stilistiche, ma anche le singole specificità, come evidenziato precedentemente. Il primo esempio poetico si sofferma sull'aspetto patriottico che li accomuna, nello specifico: la difesa della lingua portoghese contro i francesismi (l'espressione 'bastardo' è sinonimo di 'straniero') e la difesa della purezza della lingua, nella lettera di Filinto Elísio; l'entusiasmo patriottico nell'epistola della marchesa di Alorna, in occasione della nascita della principessa Marianna Vittoria, figlia della regina Maria I.

Filinto Elísio
Carta ao Senhor F.J.M. de B.,
Paris, 6 de junho de 1790

Ama o meu Brito a Lusitana língua
pura, enérgica, abastada,
estreme de bastardo francesismo
e quando lê, rejeita a frase espuria
[...] (Elísio 1836, 41).

Marchesa de Alorna
Entusiasmo patriótico ...

[...]
Quanto a Patria é querida a uma alma nobre!
Quanto ocupa meus ternos pensamentos!
[...]
Apesar do Destino, empunho a lira:
cantarei dos meus Príncipes a glória:
o momento feliz que hoje m'inspira
alcança do meu fado uma vitória.
[...] (Alorna 1844, tomo II, 3).

La seconda poesia concerne le somiglianze oraziane tra i due poeti, dove nel caso di Filinto Elísio assistiamo alla raffigurazione poetica, oraziana, della propria morte, ovvero un momento che dovrà essere vissuto non con un sentimento di dolore, ma di giubilo, brindando ugualmente alla vita terrena e al ricordo dei bei momenti con un calice di vino. Nel caso della Marchesa, l'ode in questione, dedicata al ministro José António Guerreiro (indicato con la sigla G.), è un'imitazione dell'ode 22 del libro I di Orazio (come ricorda lei stessa), dove le tristezze e i dolori della quotidianità vogliono essere allontanati dal soggetto poetico che per questo invoca la Musa chiedendole di unirsi a lei a cogliere fiori belli e profumati che possano ritemprare la mente.

Filinto Elísio
Ode à minha morte

Sei que um dia fatal me espera, e talha,
à minha vida o estame;
[...]
rir quero e mui folgado,
[...]
de vermelha, faustíssima alegria
ir passando em resenha
taça após taça, a lista dos amigos
e o coro das formosas
que a vida me entreterão com agrado
[...]
e cansar de tanto júbilo o meu espírito
[...] (Elísio 1836, 163-64).

Marchesa di Alorna
A G.

[...]
Os sustos, a tristeza
entrego aos ventos túrbidos que os levem
até o mar Cretense,
e mui longe de mim nele os sepultem.
Hoje pouco m' importa
qual Rei nas plagas de Salisto assusta
as regiões geladas;
[...]
Musa, que amas das fontes a frescura,
vem comigo colher flores mimosas
e seu aroma a mente corrobora
[...] (Alorna 1844, tomo II, 134).

Il riferimento a Filinto Elísio emerge nell'ode scritta da Filinto Elísio a Alcipe, dove Filinto Elísio esalta alcune doti della Marchesa: la virtù e la fermezza delle sue idee, *segura no pedestal da Virtude*; la capacità di non cambiare aspetto, rimanendo sempre se stessa, *sem mudar de semblante*; la sua notevole erudizione, *graças ao teu saber profundo e vasto*; il suo coraggio nell'affrontare ogni avversità, *impavida boiaste*.

1.5.2 La poetica della marchesa di Alorna

I primi due volumi di *Obras poéticas* di Alcipe sono così strutturati: il vol. I include: 1. le *Poesie di Alcipe scritte nel convento di Chelas*, che comprendono: sonetti, quartine glossate, *cantigas*, canzoni, egloghe, idilli, odi, elegie, epistole; 2. le *Poesie di Alcipe dopo essere uscita dal convento di Chelas*, che racchiudono: sonetti, una canzone, un idillio, una canzone, epistole, odi imitate dal tedesco, l'imitazione del primo canto delle *Solitudini* di Cronegk, un inno, varianti.

Il vol. II include: epistole, odi, elegie, un canto funebre, una egloga, sonetti, una cantata, inni, parafrasi dei versi di Santa Teresa di Gesù, riflessioni, *cantigas*, sestine, apologhi, epigrammi, decime, quartine.

Nei sonetti scritti durante il lungo periodo in convento, l'ambientazione bucolica, a volte sognante, resa dai versi: *deitei-me sobre a fresca relva; ao pé da oliveira; às margens de um rio*, non accompagna mai un sentimento di giovanile e spensierata allegria, quanto un sentimento di sofferenza, tristezza, malinconia da parte del soggetto poetico, determinato dalla prigionia conventuale forzata che diventa un elemento poetico ripetitivo, incalzante. Un sentimento che a volte è manifestato così com'è: triste, sofferente; altre volte è nascosto dietro il sentimento di indifferenza causato dalla vita conventuale che rende 'indifferente' il soggetto poetico nei confronti di ciò che le sta attorno, perché sa che tante cose non le potrà avere. Per questo, non desidera beni, denaro, glorie o passioni, non sente invidia nei confronti degli uomini felici; davanti a tutto questo rimane indifferente. Altre volte, per compensare questo sentimento angosciante, il soggetto poetico trova sollievo nella pittura: «a viva apreensão ia pintando» (Alorna 1844, tomo I, 8), «sempre vestígios de contente / hão de aparecer por baixo da pintura» (Alorna 1844, tomo I, 10).

Il sentimento di sofferenza, determinato dalla prigionia, viene raffigurato attraverso l'utilizzo di singole parole o versi emblematici, chiari e diretti, come i seguenti: *estando presa em Chelas*, *asilo d'agonia*, *cerca* (recinto) che producono nell'anima della Marchesa una sensazione di pesantezza, dolore al petto (*este pesar que o peito sente*), di afflizione, scontentezza, inquietudine (*a minha alma sossego não consente*) e tristezza, celebrata quest'ultima in un sonetto intero, a partire dal titolo esplicito, *Tristeza*, dove Lize (altro nome arcadico della Marchesa) assume le sembianze di una pastorella (riflettendo il gusto arcadico) che afflitta, scontenta, pensierosa, elucubrando pensieri disgustosi in prossimità di uno scoglio, rivolge a se stessa l'idea di fuggire da quei tormenti interiori (gemiti di mille voci afflitte) e da quel luogo di prigionia così 'crudele', che prendono simbolicamente le sembianze di un vero temporale con tuoni, lampi, nubi cariche di pioggia, e in lontananza il mare scuro che 'ruggisce'.

Ideias que em desgosto exercitas
te rodeiam de espectros, e de medos,
curvada e sotoposta aos penedos,
que fazes, Lize triste, que meditas?

Cercam-te os ais de vozes mil aflictas,
vês partidos dos raios os rochedos;
em rudes troncos, densos arvoredos,
que vês, Lize? Senão mágoas escritas?

Foge, daqui, Pastora, que a tormenta
que em sítio tão cruel te tem cercada,
inda mais com teu pranto se acrescenta.

Vê do trovão a nuvem carregada,
teme os coriscos que entre si fermenta,
escuta o negro mar que ao longe brada
(Alorna 1844, tomo I, 21).

I sentimenti intimi e le riflessioni personali vengono spesso accompagnati, alla maniera classica, arcadica, da nomi di divinità, figure allegoriche, personaggi pastorali, come Saturno, Cipria, la Fortuna, Delio, Borea, fin dal primo sonetto. Qui, infatti, la tristezza della prigionia conventuale viene raffigurata, da Alcipe, attraverso il riferimento mitologico di Saturno, simbolo per antonomasia di avversità, ma nel nostro caso simbolo dell'inganno, il quale Saturno con la sua lentezza, appare alla poetessa 'vestito' in modo luccicante con un diadema di diamanti adornato da mirti profumati che viene messo sulla fronte della poetessa dalla complicità di Cipria, ovvero Afrodite, dea della Bellezza. In questo modo, la pseudo coppia Saturno-Afrodite ammalia la poetessa illudendola di vivere una vita bella ma successivamente, a dare man forte alla coppia ingannevole Saturno-Cipria, arriva la figura allegorica della Fortuna, ridanciana, che si prende gioco, anch'essa, della Marchesa, girando la ruota nel verso contrario. L'avversità della Fortuna viene supportata anche dal ricorso all'isola di Delio, sorta dal mare casualmente per un colpo di tridente di Poseidone, che per questo fluttua in balia dei venti; e a Borea, dio del vento furioso del Nord, a simboleggiare il triste destino di Alcipe, da lei sognato un giorno quando era distesa sull'erba fresca, visto che il sogno era l'unico luogo in cui poteva dare spazio alla fantasia. Solo che non si trattava di un sogno ma della realtà:

dando a um sono leve alguns instantes
co' prazeres sonhei.
Saturno vagaroso me trazia
um diadema de lúcidos diamantes
a Fortuna risonha se mostrava
já Delio para os mares ia olhando
e Boreas, que raivoso murmurava,
me acordou, como dantes, suspirando (Alorna 1844, tomo I, 5).

Nel settimo sonetto il Cielo, Giunone, l'Autore (il Creatore), il Destino, Mercurio, Ercole, Astrea sono le altre divinità e figure che servono ad Alcipe per raffigurare la sua prigionia a Chelas. Riferendosi inizialmente al Cielo, incarnazione della potenza e forza di Giove, per questo scuro e adornato di diamanti, e a Giunone, sua sposa nonché protettrice delle donne, la Marchesa si illude che le simboliche gocce del latte materno di Giunone possano allietare le piaghe degli uomini terreni, tra cui la sua condizione di prigioniera. Attraverso sospiri anelanti, spera in un bagliore astrale e invoca il creatore del mondo, affinché possa sentire il suono sgradevolissimo della sua prigionia e il Destino rude al quale è soggetta. Chiede pertanto al Creatore di mandarle una semidea: non Mercurio o Ercole (che sono rispettivamente simbolo del denaro e del commercio il primo; della forza il secondo), ma Astrea, ovvero Dike, la dea della giustizia, sperando così in una giustizia terrena attraverso l'intermediazione divina:

Tu que reges o mundo, Autor de tudo,
ouve o aspérrimo som desta cadeia,
envergonha com ele o Fado rudo:
manda cá abaixo alguma Semideia,
não Mercúrio, nem Hércules membrudo;
se quiseres soltar-me manda Astreia (Alorna 1844, tomo I, 11).

Tra gli altri sonetti che compongono il primo volume, cinque sono dedicati al fratello Pedro, una al proprio compleanno, descritto con quel sentimento di tristezza già ricordato, tanto da essere vissuto dalla Marchesa come un 'giorno crudele'. Un altro è dedicato al re portoghese in persona, affinché abbia pietà della sua sofferenza e possa intervenire per porre fine alla sua prigionia, utilizzando un linguaggio diretto e schietto: «Modera, oh Soberano, o meu tormento, / Ah! Consente, Monarca, por piedade, / que a mão paterna beije com ternura; / mate o gosto quem morre de saudade» (Alorna 1844, tomo I, 34). Ma purtroppo sappiamo che ci vorrà una 'mano materna', quella della regina Maria I, per mettere fine alla prigionia della marchesa di Alorna. Il re, non si rivelerà mai 'paterno' e 'misericordioso'.

Significativi, per due argomenti settecenteschi indicati, sono l'ode dedicata al potere del genio e della ragione e la canzone contro il dispotismo, attraverso i quali la Marchesa, con il suo stile poetico, è riuscita a trasmettere due messaggi importanti per l'epoca in cui è vissuta: nella canzone, scritta all'età di diciotto anni, la Marchesa rivolgendosi ai propri pensieri, evidenzia l'importanza di quel valore della libertà che si affermerà dal 1789 in poi, in Francia e nel resto d'Europa: di rendere libere le idee di ogni individuo, di far sì che gli uomini possano manifestare liberamente le proprie idee senza essere più vittime del Dispotismo, raffigurato dalla Marchesa come un mostro crudele che diffonde ogni tipo di male. Limitare la libertà di pensiero è un vergognoso effetto del Dispotismo, raffigurato anche come la mano del Potere, atroce e senza pietà, che reprime ogni libertà di pensiero. Ecco allora l'importanza di trovare il coraggio, di 'gonfiare il petto' per liberare tali pensieri e far sì che 'volino in alto', impavidi, e che possano 'squarciare il velo nel quale la menzogna si lascia avvolgere in modo ingannevole', facendo del male a tanti esseri umani:

levantai-vos, clamores, do meu peito
não peses, mão, com a força das cadeias;
é vergonhoso efeito
do Dispotismo, limitar ideias;
os sustos pusilánimes nasceram
no seio deste monstro assás fecundo;
dele, ai de nós! Derivam
os males que hoje inundam todo o mundo (Alorna 1844, tomo I, 68).

Nell'ode dedicata al potere del genio e della ragione, la Marchesa rivolgendosi alla propria anima riflette sulla forza e sul potere del genio creativo e della ragione, attraverso queste prime domande: 'chi può comprimere l'idea/il pen-

siero umano? Chi rompe il dettame dalla ferma ragione, opponendo distanze, ferri, muri?'. In una condizione di prigionia, come quella nel convento di Chelas, le idee, il genio creativo possono continuare ad esistere e a circolare, seppure con una libertà limitata, grazie alla presenza della 'materia', ovvero dei tanti libri che facevano parte della vita quotidiana della Marchesa, illuminando la sua mente. Lo stesso vale per la ragione, anch'essa in libertà limitata, che riesce però a rendere più luminosa la prigionia di Alcipe permettendole di riflettere contemporaneamente su più autori di epoche diverse, e di mantenere la sua mente lucida e attiva:

> quem pode constranger a ideia humana?
> Quem da firme razão quebra o ditame
> opondo-lhe distâncias, ferros, muros?
> Aqui, onde a matéria me circula
> e o curto espaço quase me sufoca,
> fechando os olhos tristes ao negro objecto,
> a mente me rodeia a luz de Apolo» (Alorna 1844, tomo I, 168).

Nelle poesie scritte dalla Marchesa dopo la vita conventuale (che fanno sempre parte del vol. I delle *Obras poéticas* del 1844) riscontriamo un sentimento moderato di rinascita, di libertà, sempre accompagnato, però, da note di malinconia, tristezza (spesso oniriche) da non collegare all'uscita dal convento, ma da abbinare alla sua indole romantica. Tuttavia, in questo raggruppamento di componimenti lirici il tema dominante è segnato dall'Amore, dal sentimento amoroso, e cercheremo di capire a chi è rivolto tale sentimento. Possiamo ragionare su un primo elemento: l'uscita dal convento avvenuta nel 1777, come sappiamo. Ciò significa che la marchesa di Alorna conoscerà il suo futuro marito (il conte di Oyenhausen) almeno nel 1778 (visto che il matrimonio avverrà nel 1779), quindi i primi sonetti di questo raggruppamento di poesie non possono essere dedicati al conte. Allora, il sentimento amoroso potrebbe essere generico, attraverso il quale la Marchesa intende manifestare il suo desiderio di innamorarsi, ma non dobbiamo tralasciare un altro dettaglio più ambiguo: da alcuni studi biografici sulla Marchesa sembra che Leonor e Filinto Elísio abbiano avuto una relazione quando lei era tra i 17 e i 18 anni (quindi durante la prigionia a Chelas, quando la madre di lei stava male ed era permesso far entrare persone non di famiglia ma ugualmente care, nel convento); quindi la figura allegorica di Amore abbinata ora alla fantasia, alla *saudade*, alla gelosia, ora al 'fuoco ardente' (interiore), oppure ai travestimenti di Amore che a volte fa gioire, altre volte soffrire, potrebbe riguardare la storia amorosa tra i due, che si è conclusa una volta che la marchesa è uscita da Chelas.

Tra gli esempi più interessanti, segnaliamo i componimenti più classici, arcadici, dove la Marchesa parla di Amore attraverso il recupero di antiche, mitologiche, storie amorose, come quella tra Leandro ed Ero, Dafne e Apollo.

Nel sonetto intitolato *À morte de Leandro*, Alcipe ripercorre molto bene l'amore tragico di Leandro che innamoratosi di Ero, morì annegato per lei. Ero era una sacerdotessa diventata tale contro la sua volontà, la quale per questo con-

traccambiava l'amore del giovane. Ogni sera Leandro la raggiungeva a nuoto attraversando il fiume Abido ma una notte d'inverno a causa del freddo e di una forte tempesta morì annegato. Il suo corpo venne ritrovato l'indomani su uno scoglio sotto la torre di Sesto (dove viveva Ero) e lei, per il dolore, si gettò nel fiume. Nel sonetto si parla di 'mar de Abydo', in realtà è un fiume e non un mare. La tragedia amorosa appare già nella seconda strofa: «já se cobre de horror o mar salgado, / vem o trovão do raio precedido» (Alorna 1844, tomo I, 252), ma è sempre accompagnata dall'audacia, dalla forza del giovane: «pouco teme quem já foi vencido / por aquele feroz menino alado» (Alorna 1844, tomo I, 252). L'amore, incarnato da cupido, non ha limiti; colui che nutre desideri ardenti non può fermarsi davanti a niente, perché «as forças que no peito amor lhe cria / anulam mar e ventos arrogantes» (Alorna 1844, tomo I, 252), anche se questa energia significa arrivare a morire. La fine ancora più drammatica, celebrata dall'ulteriore morte di Ero, viene suggellata nel sonetto, con il rimando intertestuale di un verso cinquecentesco dei *Lusiadi* di Camões (canto III, v. 133): «a voz extrema ouviu da boca fria» (Alorna 1844, tomo I, 252).

Se quindi l'amore tra Leandro ed Ero è un esempio di amore tragico, quello tra Dafne e Apollo è un esempio di amore non contraccambiato. La bella ninfa Dafne, amata da Apollo, ma il cui amore non era contraccambiato, chiese l'intervento degli dei per far sì che non venisse più amata da Apollo. Gli dei allora la trasformarono in alloro e da quel momento Apollo si cinse la testa con una corona di alloro, pianta a lui sacra per l'amore verso Dafne. Nell'idillio della marchesa di Alorna, Dafne non è una ninfa ma una pastorella e non si parla di alloro ma di un *ramalhete de flores* che cade dal petto di Dafne, mentre si specchiava in prossimità di un fiume. Apollo lo raccolse e lo custodì per giorni, ma il mazzolino di fiori, se tenuto fuori dalla terra, senza radici, marcisce e muore. Attraverso quindi l'immagine dei fiori che marciscono, viene ricordato l'amore non contraccambiato che non avrà mai un lieto fine e che per questo farà sospirare Apollo di pene e tormenti:

> Ai de mim! As flores murcham,
> as que alcancei vão murchando,
> já descoram, já não cheiram,
> vão-se todas desfolhando.
> Em vão busco na esperança
> socorro que me conforte:
> cruel Amor! Será isto
> presságio da minha sorte?» (Alorna 1844, tomo I, 257).

Tra i sonetti per così dire intimisti, riguardanti il vero sentimento amoroso della Marchesa, le parole-chiave, sono le seguenti:

- *fogo-gelo*: fuoco intenso in opposizione a un gelo immenso che pervade l'animo della poetessa e che corrisponde al contrasto tra lei e Amore: più cerca di lottare contro Amore, più perde;
- *fantasia* ritenuta dalla marchesa il suo 'tesoro' che soprattutto di notte allieta le sue pene giornaliere, permettendole di evadere mentalmente.

In entrambi i sonetti che recano queste parole-chiave troviamo il riferimento alla città portoghese di Sintra e ai suoi roccioni che sovrastano la città, dove la Marchesa ha ricevuto una dichiarazione d'amore, un giuramento di *eterna fé*. Non è chiaro il contesto amoroso, ma ciò che importa è il contrasto emotivo insito nell'anima di Leonor: tra momenti di gioia o di illusorio piacere (la gita a Sintra) e momenti di vuoto interiore, arrivando a usare solo il senso più profondo, il sesto senso (il sentire con la coscienza) e non più i cinque sensi corporei: «não vejo, não respiro, escuto ou penso, / sinto só» (Alorna 1844, tomo I, 242).

I giochi e gli inganni di Amore (che probabilmente si sono manifestati alla Marchesa anche durante la gita a Sintra) vengono resi molto bene nell'ultima strofa del sonetto successivo che recita, «não se engana quem soube amar deveras; / não crê de leve um novo e falso amante, / nem chora um só minuto por quimeras» (Alorna 1844, tomo I, 243).

Di sicuro, i tormenti e la tristezza interiori vengono raffigurati in altri cinque sonetti attraverso l'ausilio di versi, singole parole o nomi mitologici altamente simbolici, quali: *pensamento importuno que vens nas trevas da noite inquietar-me*; Acheronte: figlio di Titano e Terra che viene trasformato in fiume dopo aver dato dell'acqua ai Titani che si erano ribellati a Zeus, e per questo fatto precipitare negli inferi (celebre è il riferimento all'inferno dantesco); *pálido rosto*; *tristes cuidados*; *dureza dos males já passados*; *peito aflito*; *males à distância*; *triste peito*; *sorte iníqua*; la presenza di Saturno; *antigos meus gémidos*; *ermos tenebrosos*; *penas e pezares*; *lágrimas*; *murchas esperanças*; *saudade cruel*; *alma ardente*; *olhos para o passado*.

Si tratta di parole ed espressioni strettamente collegate non solo al sentimento amoroso (indicato soprattutto dalle parole: anima ardente e petto, da intendere come sinonimo di cuore), ma ai ricordi d'infanzia (prima della prigionia a Chelas), alla lontananza dal padre, alla sofferenza e morte della madre in convento. Tutti questi episodi hanno influito profondamente nell'animo della Marchesa come donna, e nella sua scrittura poetica.

Un altro sonetto dal titolo *Como se passa o dia* rende molto bene il contrasto tra i sentimenti di gioia e dolore, dove la freschezza del mattino all'alba, i boschi abitati da uccelli cinguettanti, il calore del sole, il mondo che rinasce al mattino (elementi che esprimono felicità e vita), si contrappongono alla notte, alle ombre, alla tristezza, al destino avverso, alla natura dormiente (elementi che esprimono tormento e morte), ma entrambi questi sentimenti opposti sono complementari nella Marchesa ed esprimono le ansie di chi è scontento interiormente, nella propria vita terrena:

> Neste espaço, em que dorme a natureza,
> porque vigio assim tão cruelmente? Porque me abafa o peso da tristeza?
> Ah! Que as mágoas que sofre o descontente,
> as mais delas, são falta de firmeza:
> torna a alentar-me, oh Sol resplandecente! (Alorna 1844, tomo I, 249).

L'unico componimento più gioioso e sereno di questo raggruppamento di poesie al di fuori del convento di Chelas è *Hymno matinal*, dove assistiamo a una

vera e propria apoteosi della vita e della bellezza della natura in ogni sua forma, raggiungibile secondo quanto riportato dalla Marchesa nella parte conclusiva dell'inno, non tanto nella vita terrena, quanto nell'aldilà:

> Por entre este deserto arido e seco
> cedo vou terminar minha viagem.
> Séculos de delícia como instantes
> irão correndo, isentos de saudade:
> outros virão de igual felicidade,
> cheios de Deus e prémios da esperança,
> todos fartos de bemaventurança» (Alorna 1844, tomo I, 304).

La parte finale della sua vita si è conclusa, così, piena di fiducia e di tranquillità, pronta ad affrontare 'l'ultimo viaggio'. Le parole o i versi più solari che si ripetono nell'inno come parole o versi-simbolo sono i seguenti: *desperta coração, minha alma acorda*; *chama-te a roxa Aurora para veres as obras que creou o Onipotente*; *esplendido sol*; *inundação brilhante*; *os vales orvalhados vão luzindo*; *bela Natureza*; *concertos harmónicos*; *Astro do dia eu te saúdo! De ti decorre o princípio das cores, a luz pura, o benigno calor e a força que enobrece a vida humana*.

I componimenti che vanno a concludere l'analisi dell'opera poetica della marchesa di Alorna riguardano il secondo volume di *Obras poéticas* e sono una selezione di epistole, sonetti e odi, diversi da quelli affrontati in precedenza. Fermo restando che anche nel secondo volume possiamo riscontrare poesie che imitano varie odi oraziane, i componimenti scelti hanno un taglio che potremmo definire storiografico, in quanto sono tutti dedicati a personalità realmente esistite, appartenute a ceti sociali diversi e conosciute direttamente oppure studiate dalla Marchesa. Si tratta di epistole dedicate a principesse, ambasciatori, cameriere reali, poetesse portoghesi; odi rivolte a poeti portoghesi; sonetti dedicati a poeti italiani; epitaffi, quartine e *cantigas* riguardanti personaggi italiani e non solo.

L'obiettivo, pertanto, è di mettere in risalto la vasta erudizione della marchesa di Alorna, la sua curiosità e l'interesse dimostrato verso culture europee di ogni secolo, e il suo inserimento nell'epoca in cui è vissuta.

Iniziando dalle epistole, la prima è un'epistola patriottica, poiché come reca il titolo stesso è rivolta alla nascita, nel 1768, della principessa portoghese Marianna Vittoria di Braganza (figlia della regina Maria I e del re Pedro III) e futura sposa del principe Gabriele di Borbone (figlio del re spagnolo Carlo III). Lo spirito patriottico, di elogio, della famiglia reale portoghese dei Braganza (ultima dinastia portoghese che ha regnato dal 1640 al 1910) e di gioia per il lieto e importante evento, è marcato nell'epistola dai seguenti versi: *ornamento do trono, Soberana!*, nel senso che la nascita della principessa è avvertito simbolicamente come un arricchimento, abbellimento, dono, per la casata reale; *cantarei dos meus Príncipes a glória!*; *Abençoai o dia em que a Aurora nos mostra os doces raios de alegria; cantai comigo o nome de Bragança*; *o berço augusto onde reside o novo fruto da feliz aliança; Oh Rainha! [...] lê na minha alma e escuta a voz do Povo.*

In quest'ultimo verso, la marchesa di Alorna sottolinea uno dei propri valori più nobili, ovvero quello della fedeltà, lealtà, sincerità, e non dell'adulazione

per ottenere dei favori o riconoscimenti in cambio. E questa esaltazione, questa euforia patriottica (sincera) va parallelamente a beneficio dell'animo della Marchesa che trova maggiore slancio poetico e sente il suo Destino più vigoroso e lieto del solito, «o momento feliz que hoje me inspira, / alcança do meu fado uma vitória» (Alorna 1844, tomo II, 3).

Ulteriori parti patriottiche sono indicate: dal riferimento ripetitivo alla Patria amorevole, materna, nei confronti della nuova nascitura, anche si tratta di una Patria lontana per la marchesa, perché questa epistola è stata scritta tardi, indicativamente dopo il 1786, quando si trovava ad Avignone, ma pur sempre 'cara' e che 'occupa i suoi pensieri più dolci'; dai seguenti versi: *suavíssima esperança; dom do Céu*; *doces imagens da Soberana que hoje faz as delícias da Nação*. L'allegria per la nascita della principessa si interrompe all'improvviso, seppure rapidamente, per ricordare la morte del re Pedro III (avvenuta nel 1786), quindi anche da questo dettaglio capiamo che l'epistola è stata scritta dopo il 1786.

Il tono triste si ripresenta nella seconda epistola, perché dedicata alla principessa Maria Francesca Benedetta di Braganza (Maria Francisca Benedita de Bragança) a seguito della morte di suo marito, il principe José, avvenuta nel 1788 (alla vigilia della Rivoluzione francese); un'epistola scritta dalla marchesa di Alorna per volontà della principessa Marianna Vittoria, madre di Maria Francisca Benedita. Ma l'aspetto che colpisce maggiormente in questa epistola è il tentativo, da parte della marchesa di Alorna, di affrontare il tema della morte attraverso un'ottica filosofica, dove è il taglio filosofico a fornire all'epistola un aspetto diverso da altri componimenti lirici della Marchesa recanti questo tema particolarmente sofferto, perché relativo alla morte del principe José: «acho nas leis da augusta Natureza, / matéria com que nutra algum escrito / balsámico vigor contra a tristeza»; «Filosofia animadora, / que dourou sempre os meus crueis momentos, / os seus tesouros me abre, vem agora / ensinar-me a aplacar outros tormentos» (Alorna 1844, tomo II, 7, 10). Altrettanto interessante è il modo in cui la Marchesa si rivolge alla principessa, dandole del 'tu', creando un'atmosfera intima, di amicizia e di profonda partecipazione al dolore della principessa, come è avvenuto anche nell'epistola precedente: «oh Rainha! Lê na minha alma, escuta a voz do Povo» (Alorna 1844, tomo II, 6); «vou com teu Nome excelso moderando / os golpes que dispara incerto o fado» (Alorna 1844, tomo II, 7).

La marchesa di Alorna, avendo già vissuto la morte della madre e vari momenti difficili, con la morte del principe José si sente nuovamente catapultata nelle 'tenebre della sua anima' e si sente solidale con la principessa perché ha già conosciuto varie forme di sofferenza, ma proprio perché le ha già vissute, adesso, in questa epistola, riesce a trasformare il dolore per la perdita di una persona cara, in qualcosa di inevitabile perché ha a che fare con le leggi della Natura che non potranno mai essere cambiate da nessuno, nemmeno da un Demiurgo (e qui la marchesa manifesta la sua filosofia settecentesca non religiosa ma scientifica, focalizzando l'attenzione sulla Natura e sull'importanza, da parte dell'uomo, di osservare le sue leggi). Solo le leggi della Natura hanno quel vigore 'balsamico' che può diffondere nell'animo umano una sensazione di serenità contro ogni forma di tristezza. Più che nell'immagine di un Dio creatore del mondo, la mar-

chesa pone l'esempio del Saggio (figura filosofica per eccellenza) come colui che più di ogni altro può aprire nuovi cammini 'nei Cieli' (ovvero interiori, nell'animo umano), avvicinando 'emisferi' opposti (incomprensioni apparentemente insormontabili), «domando as ondas, / disputa[ndo] o voo às águias» (Alorna 1844, tomo II, 8). La Filosofia (e non la religione), in tal senso, è colei che è sempre riuscita ad allietare i momenti più duri della Marchesa, continuando a 'insegnarle' a come reagire davanti alle situazioni più terribili. Questo messaggio, che vuole essere anche un augurio, è ciò che la Marchesa raccomanda alla principessa, affinché anche lei possa comprendere che la vita non finisce con la morte, che il tempo scorre inesorabilmente portando ogni essere umano all'incontro con la morte, ma lo scorrere del tempo non deve essere avvertito come un problema o un trauma, ma come un momento in cui la 'mano' (ovvero la vita terrena) si interromperà inevitabilmente, anche se questa 'mano' si allungherà successivamente (ricordando così il proseguimento della vita umana in un'altra dimensione non più terrena). Grazie agli insegnamenti filosofici tutto si apprende diversamente e si capisce allora che la morte non ha un aspetto nero, scuro, e che il 'dopo', l'aldilà, può avere delle sfumature liete.

Nell'ode successiva recitata dalla marchesa di Alorna presso l'Accademia di Santarém, ritroviamo, invece, il sentimento patriottico di gioia per la nascita di un'altra principessa portoghese, Isabel Maria, nata nel 1801 dal re João VI e dalla regina consorte Carlota Joaquina (presso la quale, la marchesa di Alorna è stata dama d'onore). L'aspetto patriottico è marcato dagli ultimi versi dell'ode: «Um signal! Um signal! – os Povos bradam / e este penhor pomposo Jove manda: / dos Pais mais virtuosos / a Infanta nasce, oh dias virtuosos!» (Alorna 1844, tomo II, 83), ma il *climax* patriottico è preceduto e accompagnato dal classico stile arcadico con rimandi a: Apollo e alla sua solarità che serve a rendere brillante e gioioso il momento della nascita; a Lucina, altro nome di Giunone, nonché dea della fertilità che presiedeva ai parti, quindi vista come figura bene augurante; ai Vati che arrivano simbolicamente a comporre un coro festoso; a Giove, che di solito è abbinato ad azioni nefaste per la sua forza e tirannia, ma questa volta viene 'sottomesso' alla volontà del Destino radioso che obbliga Giove a porre sulla terra la sua mano misericordiosa per garantire, in pace e benevolenza, la nascita della principessa. La stessa Alcipe, per la gioia della nascita della principessa, si sente pervasa da un fuoco 'santo', ardente, biblico, e da una brillantezza audace, grazie alla figura di Apollo che diffonde luce nella sua mente.

Il sonetto e l'epistola successivi sono rivolti a due figure femminili molto interessanti che la marchesa di Alorna ha conosciuto in vita e con le quali ha stretto corrispondenza[57]. Si tratta della viscontessa di Balsemão (Catarina Micaela de Souza César e Lencastre) e di Francisca de Paula Possolo, entrambe poetesse,

[57] Tra le altre figure femminili portoghesi conosciute dalla marchesa di Alorna segnaliamo la contessa di Vimieiro, Teresa de Mello Breyner, ricordata in un sonetto, un idillio e una epistola di Alcipe come Tirce (nome arcadico della viscontessa). Cfr. Alorna 1844, tomo I, 24, 131, 207. Per approfondimenti sulla corrispondenza della viscontessa si rimanda a Vázquez 2004.

autrici di una vasta opera letteraria firmata con i criptonimi: Carinthia e Célia nel caso della viscontessa; Francília nel caso della Possolo. Entrambe hanno dato vita, in casa propria, a salotti letterari importanti, quali momenti di incontro intellettuale da dedicare alla lettura di poesie, a rappresentazioni teatrali, alla riflessione su questioni politiche, sociali, filosofiche, e si sono contraddistinte per i loro ideali liberali e per l'attenzione dimostrata nei confronti dei diritti delle donne, come nel caso della viscontessa di Balsemão.

Tra gli elementi divergenti tra le due poetesse, merita ricordare che la viscontessa di Balsemão (1749-1824) ha vissuto anche a Londra insieme al marito, ministro dal 1774 (e questo è un aspetto comparativo con la marchesa di Alorna, anche se la permanenza a Londra della marchesa non è stata spontanea ma forzata per via dell'esilio); la viscontessa in quanto tale apparteneva a una famiglia benestante, a differenza della Possolo (1783-1838) che era di un ceto sociale più basso e di discendenza italiana e germanica, ma ciò nonostante entrambe hanno ricevuto un'istruzione colta: interessate alle lettere, alla musica, all'apprendimento delle lingue straniere (la Possolo traduceva anche dal francese al portoghese e celebre è la sua traduzione di *Corinna o l'Italia* di Madame de Staël).

Nel sonetto *Em resposta a Natércia*, il nome poetico Natércia è usato dalla marchesa di Alorna per rivolgersi alla viscontessa di Balsemão ma è un nome che proviene dal Cinquecento, dal sonetto LXX di Camões che lo utilizza per rivolgersi a una nobildonna da lui amata, Catarina de Ataíde, chiamata appunto Natércia. Nel nostro sonetto, il nome Natércia vuole indicare, poeticamente, il sentimento di affetto profondo e sincero da parte della marchesa di Alorna nei confronti della viscontessa, sua cara amica e il messaggio in esso racchiuso è l'elogio della Poesia, «dom feliz da Poesia / que desfecha a luz do dia» (Alorna 1844, tomo II, 167), quale strumento sublime che permette di aprire squarci radiosi nell'arco della giornata e di allontanare, oppure allietare, ogni forma di tristezza e malinconia, svelando e rivelando *mistérios escondidos*. Ma al contempo è anche un elogio al talento poetico che accomuna le due poetesse, grazie al quale la Marchesa comprende i contenuti racchiusi nei sonetti della sua amica viscontessa, «tu bem vês, o Natércia, que te entendo», «teus silêncios, contrários à esperança, / não me assustam com seu aspecto horrendo, / que m'os explica sempre a confiança» (Alorna 1844, tomo II, 167).

L'epistola *Francília a Alcipe* è un elogio poetico della figura colta e saggia della Marchesa da parte della Possolo e un ringraziamento per l'amicizia che la marchesa di Alorna le ha sempre dimostrato, anche nei momenti di sconforto. Questo lo si capisce bene negli ultimi versi, «Alcipe honrou meu nome, honrou meus versos; / d'Alcipe divinal a lira eterna / meu nome, os versos meus salvou do Letes» (Alorna 1844, tomo II, 68). L'aspetto arcadico di questa epistola lo riscontriamo nella presenza di nomi mitologici, tra cui: il fiume infernale Lete, le cui acque bevute dalle anime dei morti davano l'oblio (il lete) della vita terrena. Quindi salvare qualcosa o qualcuno dal Lete significa simbolicamente salvare da una situazione particolarmente difficile; Febo, ovvero Apollo, dio del Sole. Alcipe è paragonata da Francília al Sole, a una figura illuminante, «cantora imortal, irmã de Febo» (Alorna 1844, tomo II, 68); Lisia, oratore ateniese famo-

so e ammirato. Quindi Alcipe è paragonata a Lisia per la bellezza e la qualità dei suoi componimenti lirici; Zoilo, grammatico greco celebre per la sua pedanteria e critica nei confronti di Omero. Nel sonetto in questione Alcipe, grazie alla sua cultura e saggezza fa tacere qualsiasi 'Zoilo' (qualsiasi avversità), ossia sa affrontare ogni situazione o persona pedante: «impõe silêncio aos Zóilos e os coloca / a par do nome seu, na Eternidade. / Zóilos, receios, timidez inerte, / prejuizos fatais, tiranos do estro» (Alorna 1844, tomo II, 68). Interessante è anche l'epigrafe riportata nel sonetto in questione, non solo per il contenuto dell'epigrafe che si inserisce perfettamente all'interno di quanto appena indicato, «Zoilos, tremei! Posteridade és minha» (Alorna 1844, tomo II, 68), ma anche per l'autore di tale epigrafe, Bocage che avremo modo di conoscere più avanti, che è stato assiduo frequentatore sia dei salotti letterari della marchesa di Alorna, sia di quelli della viscontessa di Balsemão (cfr. Anastasio 2006).

I due sonetti successivi riguardano il rimando intertestuale a due poeti italiani vissuti tra Seicento e Settecento, che la marchesa di Alorna ha ripreso per i contenuti presenti in due loro componimenti. Il primo sonetto in questione, senza titolo, il cui primo verso inizia con *Enfado da Razão, forte Guerreiro* è il rifacimento portoghese di *Sdegno della ragion* di Giuseppe Antonio Vaccari (XVII sec.-1717), medico, letterato e membro dell'Arcadia ferrarese (fondata nel 1699) col nome di Fedrio Epicuriano, molto stimato nell'ambiente culturale romano e ferrarese per la sua eleganza nei modi e la vastità di interessi.

Vaccari	Marchesa di Alorna
Sdegno della Ragion forte Guerriero, che in lucid' arme di diamante avvolto, ferocemente di battaglia in volto le stai davante al regal foglio altero:	Enfado da Razão, forte Guerreiro, que com lúcidas armas de diamante em batalha feroz te pões diante do real sólio desse Deus flecheiro:
non vedi Amore, che rubello e fiero stuol di pensieri ha contra Lei raccolto? E la persegue furioso e stolto Fin dentro al suo temuto augusto impero?	não vês Amor rebelde, que primeiro de lembranças falange petulante junta, e te ataca com furor constante dentro do teu recinto derradeiro?
Vibra forte Guerrier, vibra il fatale brando di luce, è sparso e a terra estinto vada lo stuolo al fulminar mortale.	Vibra, forte Guerreiro, o golpe horrendo desta espada de luz: por terra extinta caia a coorte ao fulminar tremendo.
E il veggia Amore, e in van si crucci, e cinto di dure aspre catene, il trionfale tuo carro segua prigioniero e vinto (Vaccari *apud* Muratori 1706, vol. II, 318).	Amor o veja, o seu destroço sinta; teu carro triunfal reconhecendo a segui-lo algemado em fim consinta (Alorna 1844, tomo II, 173).

Il titolo del sonetto del Vaccari proviene dal verso della *Gerusalemme Liberata* del Tasso: 'sdegno guerrier della Ragion feroce', ma il contenuto è centrato sullo scontro tra Ragione (forte e guerriera) e Amore (ribelle/rubello, parola toscana appresa dal Vaccari durante la sua lunga permanenza a Firenze). Ed è

proprio il contenuto ad aver attirato l'attenzione della Marchesa, perché affronta una diatriba particolarmente sentita tra gli intellettuali del Settecento portoghese ed europeo: la Ragione che deve sovrastare sul sentimento amoroso, ma che a volte si lascia vincere dalle 'trame' di Cupido. E questa 'lotta' è quella avvertita interiormente, come abbiamo già ricordato in precedenza, anche da Alcipe. Il sonetto della Marchesa è ben strutturato, perché pur non trattandosi di una traduzione fedele ma di un rifacimento, riprende perfettamente il senso e i contenuti dell'originale. Parafrasando il sonetto della marchesa di Alorna, la Ragione è il guerriero forte che, con armi affilate e lucenti (*armas de diamantes, espada de luz*), si lancia impavido in battaglia, senza paura, vibrando colpi feroci. Per controparte, Amore è il ribelle che a insaputa della Ragione, quando meno se lo aspetta, attacca con furore, arrivando a vincerla in modo schiacciante con il proprio 'carro trionfale'.

Il secondo sonetto, senza titolo, il cui primo verso inizia con *Lusitânia querida!* è il rifacimento portoghese di *Genova mia* di Giovan Battista Pastorini (1650-1732), letterato e padre gesuita genovese, dal nome arcadico Aleso Leucasio; grande studioso di Dante e autore di una vasta opera poetica, sempre animato dal sentimento della libertà e della grandezza della patria.

Pastorini

GENOVA mia, se con asciutto ciglio
Piagato e guasto il tuo bel corpo io miro,
Non è poca pietà d'ingrato figlio,
Ma ribello mi sembra ogni sospiro.

La maestà di tue ruine ammiro,
Trofei della costanza e del consiglio:
Ovunque io volgo i passi o il guardo giro
Incontro il tuo valor nel tuo periglio.

Più val d'ogni vittoria un bel soffrire;
E contr'ai fieri alta vendetta fai
Col vederti distrutta, e nol sentire:

Anzi girar la Libertà mirai
E baciar lieta ogni ruina, e dire:
'Ruine sì, ma servitù non mai'
(Pastorini *apud* Muratori 1706, vol. II, 367).

Marchesa di Alorna

Lusitânia querida! Se não choro
vendo assim lacerado o teu terreno,
não é d'ingrata filha o dó pequeno;
rebeldes julgo os ais se te deploro.

Admiro de teus danos o decoro:
bebeu Sócrates firme o seu veneno;
e em qualquer parte do perigo o aceno
encontra e cresce o teu valor, que adoro.

Mais que a vitória vale um sofrer belo;
e assás te vingas de opressões fatais
se arrazada te vês sem percebê-lo.

Povos! A independência que abraçais
aplaude alegre o estrago, e grita ao vê-lo:
«Ruina sim, mas servidão jamais!»
(Alorna 1844, tomo II, 172).

Il sonetto di Pastorini riguarda l'episodio storico del bombardamento di Genova[58] per conto dei francesi avvenuto nel 1684 (nel periodo di Luigi XIV e del governo di Richelieu), in quanto all'epoca la città di Genova era ritenuta

[58] Per approfondimenti sul bombardamento francese di Genova, si rimanda al lavoro di ricerca archivistico di Schiappacasse 2012.

la 'porta' di accesso in Italia e sbocco strategico sul mare. A causa del pesante bombardamento, la città di Genova diventò un cumulo di macerie e questa immagine di una città distrutta, 'rasa al suolo' potrebbe aver ricordato alla Marchesa l'immagine della città di Lisbona devastata dal terremoto del 1755. Ma il motivo del bombardamento di Genova è di tipo militare, mentre nel Settecento la città di Lisbona non era stata occupata militarmente da nessuna forza europea. Tuttavia, il Portogallo viene invaso dalle truppe napoleoniche nel 1803 e a causa di questa invasione la famiglia reale portoghese opta per la fuga in Brasile nel 1805. Non sapendo quando la Marchesa abbia scritto questo sonetto, possiamo pensare che il motivo che l'abbia portata a rielaborare il sonetto di Pastorini, possa riguardare sia il terremoto di Lisbona, sia l'invasione del Portogallo e quel verso iniziale 'Lusitania minha' ci porterebbe proprio nella seconda direzione, ovvero potrebbe manifestare il sentimento patriottico della Marchesa (in sintonia col patriottismo genovese del Pastorini) che è mancato ai reali portoghesi all'inizio dell'Ottocento.

Ma il ricordo culturale italiano della marchesa di Alorna, non si limita al Vaccari e al Pastorini, prosegue con due quartine: una riguardante l'epitaffio di Raffaello Sanzio, l'altra dedicata a Metastasio.

Per quanto riguarda l'epitaffio, scritto dal Bembo nel 1520 per la morte di Raffaello, riportiamo di seguito l'originale latino (custodito nel Pantheon a Roma), insieme alla traduzione italiana, da un lato; dall'altro il componimento della Marchesa:

Epitaffio tomba di Raffaello	Marchesa di Alorna
Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci, rerum magna parens et moriente mori.	Hic situs est Raphael, timuit quo sospite vinci rerum magna parens, et moriente mori.
Qui giace Raffaello, dal quale la natura temette mentre era vivo di esser vinta; ma ora che è morto teme di morire.	Qui jace Raphael: mentre vivea sotto il penel sublime se credea la grande Madre de le Cose vinta, e con la morte sua anch'ella estinta (Alorna 1844, tomo II, 372).

Dal confronto tra i due contenuti, il latino riportato dalla marchesa di Alorna non è esatto nella parte iniziale 'Hic situs est Raphael', visto che l'originale recita 'Ille hic est Raphael'. Concentrandoci sul resto del componimento della Marchesa, il primo aspetto che più ci colpisce è l'assenza di traduzione portoghese (che noi, invece, ci saremmo aspettati), mentre al suo posto troviamo la resa in italiano con degli evidenti errori ortografici: *jace*, al posto di 'giace' (nella scrittura italiana anche del Settecento); *de le*, al posto di 'delle' (nella scrittura italiana anche del Settecento). Il secondo aspetto, che è quello che ha sempre contraddistinto tutte le 'traduzioni' intraprese dalla marchesa di Alorna, è l'assenza di traduzione fedele dal latino, sostituita dalla 'imitazione', ovvero la riela-

borazione dell'originale latino. Pertanto, troviamo: *sotto il penel sublime*, ovvero il riferimento al lavoro pittorico di Raffaello (assente nella vera traduzione italiana); *la grande Madre de le Cose*, al posto di Natura.

Tuttavia, è la stessa Marchesa a riferirci, nella quartina, di aver intrapreso una sua traduzione (o una sua 'imitazione') in italiano e non in portoghese, perché la traduzione portoghese non sarebbe stata capita a Vienna (da dove è stata scritta la quartina), visto che la richiesta di tradurre l'originale latino le era stata conferita dal principe di Kaunitz (Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg, principe e diplomatico austriaco, 1711-1794), in modo da avere la traduzione dell'epitaffio originale latino in quattro lingue diverse.

Di sicuro, a prescindere da ogni giudizio sulla rielaborazione italiana, il gesto della Marchesa è stato nobile, perché ha tenuto fede alla parola data al principe di Kaunitz, cimentandosi in una lingua (quella italiana) che non usava quotidianamente, ed è riuscita a rendere omaggio a Raffaello con l'eleganza stilistica e poetica che l'ha sempre contraddistinta.

Per quanto riguarda la quartina successiva, la marchesa di Alorna ha conosciuto in vita anche Metastasio, morto a Vienna nel 1782 (dove la Marchesa si era trasferita con il marito nel 1780). Per questo, nel titolo della quartina troviamo «despedindo-me do abade Metastasio, fez-me ou repetiu-me esta quadra (ele tinha já 83 anos)» (Alorna 1844, tomo II, 373). Il titolo è altamente significativo perché Metastasio (non solo compositore musicale ma anche poeta) ha dedicato o scritto una quartina alla Marchesa, di cui riportiamo un estratto iniziale, insieme all'originale,

Metastasio
Strofe per musica da cantarsi a canone

Se lontan, ben mio, tu sei
sono eterni i dì per me
son momenti i giorni miei
idol mio, vicino a te.
[...]
(Metastasio 1832a, 729)

Marchesa di Alorna
Despedindo-me do abade Metastasio, fez-me ou repetiu-me esta quadra (ele tinha já 83 anos)

I momenti sanno eterni
si lontan tu sei da me;
sanno istanti i giorni miei,
idol mio, vicino a te.
[...]
(Alorna 1844, tomo II, 373).

Ma nel componimento metastasiano intero (molto lungo) non compare alcuna dedica e nemmeno il nome della Marchesa. Anzi il nome della figura femminile che si ripete è quello di Irene, a differenza di altre opere di Metastasio dedicate, invece, a personalità aristocratiche o regie.

Malgrado l'assenza di dedica, interessante è il recupero, da parte della Marchesa, della quartina sopra indicata in lingua italiana che di nuovo si presenta come un rifacimento dell'originale di Metastasio, dove il senso e il contenuto sono stati mantenuti. Dopo la quartina, è indicata la 'risposta' della marchesa, sempre in lingua italiana. L'aspetto interessante, quindi, è il dialogo tra Meta-

stasio e la marchesa, da lei ricreato. Non conosceremo mai il vero originale custodito chissà dove oppure andato perduto, ciò che importa è la realtà storica (la vera conoscenza tra i due) e la finzione letteraria (la rielaborazione poetica di due componimenti).

Pertanto, laddove nel componimento della Marchesa, Metastasio è come se si rivolgesse a lei (in realtà l'autore invoca la figura di Irene) ricordando l'eternità dei giorni trascorsi insieme, quindi, della loro amicizia; la marchesa di Alorna gli risponde invocando in realtà una Musa, ricordando la voce, le musiche di Metastasio, l'eternità dei momenti vissuti insieme e per non sentire troppo la nostalgia di quegli istanti prende la sua cetra quale 'cura più dolce':

È ver, Musa, tu lo sai,
che con lui le voce alterni;
quando la gloria se serve
i momenti sanno eterni.

Io lo so, nel alma mia
si ripeton fra se
le tue voce, i tuoi concenti,
si lontan tu sei da me.

Ma cosi lente non giova
contar l'ore, io non potrei:
quando vi lodo o vi canto
sanno istanti i giorni miei.

La mia cetra adesso io prendo,
più dolce cura non vè:
porte Amor grato l'ommagio,
idol mio, vicino a te (Alorna 1844, tomo II, 373).

L'opera successiva è una *cantiga* che ci proietta al di fuori dell'Europa, nella lontana Cina e in un periodo altrettanto lontano. Il titolo è *Cantiga de uma Princeza da China, casada com um Rei dos Hunos*. Non sappiamo da dove abbia 'imitato' questa *cantiga*; di sicuro se ci chiediamo il motivo per cui la marchesa abbia sentito il bisogno di spingersi culturalmente così lontano, la risposta risiede nella sua erudizione, ma anche nel macrotema della *cantiga*, che riguarda l'esilio.

Il tema dell'esilio, della patria lontana e amata, è un tema molto caro alla marchesa di Alorna che ritorna in altre *cantigas* riunite nel secondo volume e scritte dall'Inghilterra, dove questa nuova patria è da lei odiata, e sentita come fredda e malsana, a differenza della patria portoghese verso la quale ha sempre nutrito il sentimento tipicamente lusitano della *saudade*.

Attraverso la figura della principessa cinese, anonima, risalente a qualche leggenda cinese di epoca antica, visto che il titolo della *cantiga* la vuole sposata a un re unno, la Marchesa ripercorre in modo 'esotico' il duro tema dell'esilio. Anche la principessa (come la marchesa) è sottomessa a un Destino crudele, «como o destino persegue / quem d'alta estirpe nasceu!» (Alorna 1844, tomo

II, 332). Illuso (oppure accecato) dalla gloria, il padre della principessa la diede in sposa a un uomo che la portò via, in un altro paese lontano dal suo. Ma la nuova vita nella nuova patria non si rivelò positiva, «que transtorno!» (Alorna 1844, tomo II, 332), per via della diversa agiatezza (o forse era solo quello che la principessa vedeva nella sua immaginazione). Quelli che erano i suoi palazzi, si trasformano in catapecchie; le colonne diventano delle stecche, i pasti non sono più variegati e abbondanti ma molto spartani. La sua sete di ritornare nel paese nativo si trasforma in latte acido per l'impossibilità di ritornarvi. Si chiede, la principessa, «que será de mim se a sorte / me dilata muito a morte?» (Alorna 1844, tomo II, 332); il suo desiderio sarebbe quello di morire, ma in attesa della morte (che non sa quando arriverà), esterna la sua *saudade* nei confronti della Patria lontana, «Oh Pátria querida! Oh Pátria! / Penso em ti continuamente, / sinto o coração ferido, / e ferido mortalmente: / ah! Se em ave me mudara / para lá logo voara» (Alorna 1844, tomo II, 332).

Come conclusione di questo *excursus* poetico della marchesa di Alorna, presentiamo il *Testamento poetico d'Alcipe a Lize, sua figlia* (inserito tra le *cantigas* del secondo volume) non solo per la dolcezza e poeticità del contenuto, ma anche per il gioco poetico che si viene a creare con il nome del destinatario del testamento.

Nel titolo, in primo luogo, non compare il nome di battesimo della marchesa, Leonor, ma quello arcadico, Alcipe, e il destinatario del testamento è Lize/Lise, sua figlia. Ma il nome vero della sua ultima figlia alla quale è dedicato il testamento è Leonor Benedita Oyenhausen de Almeida (1776-1850), marchesa di Fronteira a seguito del matrimonio, nel 1799, con il sesto marchese di Fronteira, nonché unica ereditaria dell'intera casa dei genitori (i marchesi di Alorna), mentre Lize/Lise è un altro dei nomi poetici della marchesa di Alorna insieme a Laura e Lília. Quindi è come se la Marchesa avesse intestato il testamento a se stessa, ai suoi due nomi poetici, arcadici, più cari. Alcipe, ormai consapevole dell'avvicinarsi inesorabile della morte, decide di scrivere il suo testamento con le mani tremanti, la voce debole e il respiro stanco. L'avvicinarsi della morte è data da Saturno che con il suo simbolico grigio plumbeo allontana sempre di più la brillantezza dalla mente. Allora chiede a Lize di prendere il flauto e suonare per lei per allietare questo percorso finale della sua vita terrena, magnificamente celebrato dai versi che seguono:

vai [Lize] nos vales cantar;
teu canto suave pode
minhas mágoas aplacar.
Aqui tens a lira d'ouro,
na tripode toma assento;
vai-te encontrar co' as estrelas
nas asas do pensamento.
É voando co' as ideias
que se avista a Divindade;
só quem do vulgo se aparta
entende a voz da Verdade (Alorna 1844, tomo II, 303).

1.5.3 Agostinho de Macedo

Figura *sui generis* nel panorama letterario del Settecento portoghese, dai dizionari bio-bibliografici portoghesi consultati (cfr. Perdigão 1939, 201-2; Silva 1860, 183-215) e da vari volumi portoghesi, tra cui quello autorevole di Teófilo Braga del 1885 (Braga 1885, 364-65), apprendiamo che José Agostinho de Macedo (1761-1831), cresciuto in una famiglia della piccola borghesia di Beja, ha studiato a Lisbona ed è stato un padre gesuita, poeta e scrittore dal carattere irrequieto, virulento, invidioso, incorreggibile (cfr. Ferreira 2020). E proprio a causa del suo carattere 'tempestoso', irascibile, nel 1792 viene espulso dall'ordine di Santo Agostino, ottenendo però incarichi importanti tra cui quello di censore letterario, cronista regio, predicatore regio, grazie alla sua erudizione 'enciclopedica' e al suo notevole talento letterario, che lo porta a scrivere numerose opere in prosa e in versi. In tutte le sue opere traspaiono sensazioni tipiche dell'epoca in cui è vissuto, tra cui l'esaltazione della ragione, l'intolleranza religiosa, il liberalismo e l'assolutismo restaurato. Molte volte è stato punito dai superiori religiosi per la sua scostumatezza e incarcerato dalle autorità civili per indisciplina e piccole rapine, ma, ciò nonostante, è riuscito ugualmente a fare carriera in un'epoca agitata e incerta, dal punto di vista politico. In quanto membro della Nuova Arcadia lisboeta e dell'Arcadia romana, usava frequentemente il nome poetico Elmiro Tagideu e nella Nuova Arcadia conobbe Bocage, con il quale fin da subito instaurò un clima di ostilità[59] dissolto in prossimità della morte di Bocage per poi riaccendersi *post-mortem* a livello letterario. Dall'incontro-scontro con Bocage, Macedo ha iniziato la sua attività satirica e panfletaria, e frequentato i salotti letterari della marchesa di Alorna e della viscontessa di Balsemão.

Nel secondo volume di *Obras poéticas* della marchesa di Alorna troviamo un'ode a lui dedicata, dove Alcipe ritrae José Agostinho de Macedo, da lei soprannominato Lord Wellington (per l'importanza che la poesia inglese settecentesca ha avuto nelle opere in versi di Macedo), come un cantore sublime e un Vate illustre che però *troveja* (tuona), mettendo così in risalto fin dal primo verso il carattere impetuoso di Macedo. Ne riconosce il genio poetico, «raios délficos partem dessas cordas / que vibras com firmeza» (Alorna 1844, tomo II, 89), come pure l'altisonanza che sembra mettere in ombra la grandezza passata degli antichi avi, i Lusi, «altivo semblante hombreando com os Lusos» (Alorna 1844, tomo II, 90), la fermezza con cui pronunciava i suoi sermoni dal pulpito (carichi a volte di rancore, altre volte di polemiche o patriottismi politici), e la risolutezza del carattere, indifferente alle accuse e alle critiche (anche molto pesanti) sul suo conto, tanto da superare metaforicamente persino l'orgoglio dell'antico popolo dei Lici: «pouco te ofende o Lício povo insulso» (Alorna 1844, tomo II, 89). Tale fermezza viene applicata da Macedo anche in ambito

[59] L'ostilità di Macedo è stata rivolta anche nei confronti di Tomás António dos Santos e Silva, nonché Tomino Sadino, poeta della Nuova Arcadia, amico di Bocage, della cui ostilità fa menzione Bocage in un sonetto apposito (cfr. Bocage 1800a, 144). Si veda anche Macedo 1841, 183-84.

letterario, tanto da far tornare in auge autori o testi di epoche passate che erano stati dimenticati, e che adesso risorgono finalmente dalle 'ceneri':

> com resoluto braço
> levantastes as campas que cobriam
> as cinzas dos Patrícios:
> troféus podridos, coroas desfolhadas
> pelo tempo invencível,
> e as veneráveis sombras que resurgem
> em teus versos, à glória, à vida tornam (Alorna 1844, tomo II, 89).

Ma l'auspicio della Marchesa è che la bellezza e purezza di molti suoi componimenti (nei quali emerge il suo brio artistico tipicamente lusitano, l'orgoglio nazionale, il pudore e l'innocenza poetica) possano emergere e fare da controaltare al suo atteggiamento 'malandrino', 'tempestoso' e altezzoso, assunto anche nei confronti dei suoi stessi antenati Lusitani.

Con questo ultimo riferimento, intendiamo sottolineare che José Agostinho de Macedo è arrivato, per invidia e gelosia nei confronti di Camões, non solo a criticare i *Lusiadi* alla maniera di Voltaire, per la compresenza di elementi pagani e sacri nel poema camoniano, ritenuti di pessimo gusto da Macedo, Voltaire, Verney e Cândido Lusitano in nome della ragione e della natura, ma addirittura è arrivato a comporre un proprio poema epico intitolato inizialmente *Gama* (1811) e poi, nella stesura finale, *O Oriente* (1814), cercando di superare Camões. Da qui, il suo atteggiamento altezzoso che è stato fortemente criticato nel corso della sua vita.

In quanto uomo vissuto tra Settecento e Ottocento, l'aspetto più settecentesco che domina in altre sue opere: *Contemplação da Natureza* (1801), *Meditação* (1813), *Newton* (1813) è la cultura scientifica, o meglio, l'esaltazione della scienza e della filosofia. In realtà, nel Settecento, lo studio della letteratura francese coeva lo aveva portato ad abbracciare gli ideali dell'Illuminismo; il cambiamento è avvenuto successivamente, in seguito alle campagne napoleoniche, quando iniziò a criticare Voltaire, Rousseau e a dedicarsi in modo approfondito agli studi scientifici soprattutto di Newton (ma non solo), a quelli filosofici e allo studio intenso della letteratura inglese diventando quasi un anglofilo. Tuttavia, sia in politica che in letteratura, Macedo si è sempre contraddistinto per la sua debolezza di opinioni e instabilità, dipesa anche dal suo carattere collerico, ribelle e instabile. Quindi la contraddittorietà di idee e opinioni sta alla base delle sue polemiche politiche e delle critiche letterarie.

Per il fatto di aver vissuto anche le prime decadi dell'Ottocento, Macedo rientra, insieme alla marchesa di Alorna e a Bocage, tra gli autori pre-romantici portoghesi, ma il merito di Macedo è stato quello di aver introdotto, in Portogallo, la poesia naturalista, descrittiva e scientifica, di cui il poema *A Natureza*, edito postumo (1846) e strutturato in sei canti, è l'esempio emblematico insieme al culto settecentesco per la Natura e le scienze; un culto ritenuto fondamentale per l'elevazione morale degli uomini del XVIII secolo. L'apparato paratestuale ci fornisce fin da subito delucidazioni sul suo concetto di poesia: «a Poesia é um

dom ou impulsão, que a Natureza dá a alguns indivíduos; dom preexistente a todas as regras, porque elas não são mais que observações da Natureza perfeita» (Macedo 1846, 3) e sul ruolo morale sia della poesia, *lato sensu*, sia del proprio componimento: «a cada passo se encontrão reflexões morais, porque os Poemas devem ter um fim moral. Este tem por fim estabelecer com argumentos sensíveis, e pela contemplação das Causas finais, a existência de Deus» (Macedo 1846, 7).

Di quale Natura, allora, ci vuole parlare Macedo? Il punto di partenza deve essere il poeta inglese Thomson e la sua opera *The seasons*, attraverso la quale Macedo dà vita alla sua poesia naturalista centrata sul concetto di Natura come oggetto di conoscenza scientifica e filosofica; una sorta di compromesso tra l'intellettualismo classico, illuminista, e l'emotività pre-romantica.

Al riguardo, nell'apparato paratestuale, Macedo prosegue,

> o Entusiasmo que é o constitutivo da Poesia dilata-se, acende-se, inflama-se na contemplação das maravilhas da Natureza e é digna dela a magestade da Poesia. Talvez que a sua origem fora este brilhante espetáculo de milagres contínuos e reproduzidos. A Filosofia e a Poesia andarão por muitos séculos discordes e não se podia firmar mais solidamente sua aliança, senão por objecto à Poesia e Espetáculo da Natureza (Macedo 1846, 6).

L'opera di Macedo racchiude la preoccupazione intellettuale settecentesca di descrivere, con un linguaggio poetico, le grandi questioni della filosofia morale dell'epoca. Per questo nel poema *A Natureza* si viene a creare un'intersezione tra il piano scientifico e quello letterario (poetico). Per Macedo e per tanti altri poeti del suo tempo, la filosofia (soprattutto quella di Bacon, Newton, Locke) doveva ispirare la poesia, creando delle nuove verità 'sperimentali', in confronto alle verità costruite esclusivamente dalla ragione.

Ma prima di passare agli altri due componimenti di Macedo, utili per capire l'inserimento di questo poeta nella sua epoca, può essere interessante confrontare alcuni passaggi di *A Natureza* con *The seasons* di Thomson, dove in Thomson la parola *natureza* corrisponde a *vegetable World* e la parola *Deus* a *Soul of Love*. In entrambi, seppure con parole e sfumature diverse, viene celebrata l'apoteosi della bellezza estetica e dell'unione uomo-Natura/Divino, dove la presenza divina è racchiusa nella Natura.

Thomson, *The seasons* – Spring (1750)
[...]
As rising from the vegetable World
My Theme ascends, with equal Wing ascend,
My panting Muse; and hark, how loud the Woods
Invite you forth in all your gayest Trim.
Lend me your Song, ye Nightingales! oh pour
The mazy-running Soul of Melody

Macedo, *A Natureza* (1846)
De um Deus Onipotente as Obras canto,
elas são prova da existência sua,
de meus versos serão matéria, e termo.
Tu, Soberano Autor, a cujo aceno
surgiu do Nada a máquina do Mundo,
com teu sopro imortal meu génio inflama;
qual outr'ora inflamou Vates sublimes
Celeste inspiração, e as obras tuas
em Canções divinais aos Céus alçarão.

Into my varied Verse! while I deduce,
From the first Note the hollow Cuckoo sings,
The Symphony of Spring, and touch a Theme Unknown to Fame, the *Passion of the Groves*.

When first the Soul of Love is sent abroad,
Warm thro the vital Air, and on the Heart
Harmonious seizes, the gay Troops begin,
In gallant Thought, to plume the painted Wing;
And try again the long-forgotten Strain,
At first faint-warbled. But no sooner grows
The soft Infusion prevalent, and wide,
Than, all alive, at once their Joy o'erflows
In Musick unconfin'd. Up-springs the Lark,
Shrill-voic'd, and loud, the Messenger of Morn;
Ere yet the Shadows fly, he mounted sings
Amid the dawning Clouds, and from their Haunts Calls up the tuneful Nations […]
(Thomson 1750, 26-7).

Tu só podes vencer co'a luz que esparges
de meu Entendimento a sombra espessa:
só ela diviniza, ela levanta
inculto, débil canto, e tosca Lira:
só com ela voando o homem dilata
o círculo mortal, e alma levada
no centro do esplendor, com ela encara
luminosos relâmpagos, que mostra
de eterna Sapiência o Mundo impresso,
de beleza imortal um raio assoma
nas tuas produções. Tu te retratas
na inteira creação desde o momento
em que chamaste do confuso Nada
a vasta Natureza [...]
(Macedo 1846, 15-6).

In seguito, Macedo mette in risalto (sempre nel primo canto) alcuni interessanti e significativi interrogativi esistenziali e teologici:

Onde existo? Quem sou? Donde princípio
teve esta imensa abóbada brilhante
que vejo sobre mim? Quem traz nos eixos
esta, que me sustem, solida Terra?
Quem marca o giro dos etéreos Globos
que incessantes nas órbitas caminhão!
Esta a primeira voz, que da alma rompe
do mortal pensador; só Revelação declara aos homens,
o sempiterno Sol de quem reflexo
ou sombra é esta lâmpada do dia;
Criou Deus no princípio os Céus e a Terra.
Que és, Ente Supremo, e como existes?
Onde morada tens? Onde achar posso
quem só possa os desejos infinitos
de minha alma abastar? A Natureza
pode a seu Trono conduzir-me acaso?
E nesta máquina um só raio
da Vista Divinal ficou gravado?
Eis, surge oh minha alma as asas toma
e voa além do Sol (Macedo 1846, 17, 18),

ai quali cerca di fornire delle risposte che esulano dalla religione cattolica. La domanda sull'esistenza di Dio, sulla sua provenienza, sulla sua forma, ma anche le domande sulla provenienza ed esistenza dell'essere umano sono degli esempi evidenti di cercare di rispondere in modo scientifico a delle domande teologiche. E la risposta scientifica viene fornita tramite il ricorso alla Natura, ovvero l'esistenza di Dio è insita nella Natura e si manifesta quotidianamente attraverso le bellezze della Natura, di cui l'essere umano, che ne fa parte, può osservare con i propri occhi, lasciandosi inebriare.

Quindi l'immagine di Dio raffigurata da Macedo in questo poema si inserisce negli studi sperimentali della filosofia della natura di Newton, in cui lo scienziato inglese attribuì, alla materia inerte, dei 'principi attivi' identificandoli di volta in volta nella volontà di Dio. Ovvero, per spiegare fenomeni chimici, ottici ed elettrici, Newton ipotizzò l'esistenza, accanto alla forza di attrazione universale, di una moltitudine di forze microscopiche di attrazione e repulsione o di una serie di sostanze eteree repulsive. Quindi entrambi gli aspetti: quello chimico/scientifico che in Macedo prende il nome di Natura, e quello teologico/universale sono insiti nell'autore portoghese.

1.5.4 *Creação* e *Meditação*

Se attraverso il poema *A Natureza* Macedo ha illustrato gli aspetti più salienti della poesia naturalista da lui introdotta in Portogallo, è l'autore stesso a ricordare, nell'apparato paratestuale di un altro componimento lirico postumo, *A Creação* (1865), il contesto che lo portò a cimentarsi nel genere letterario della poesia naturalista, ossia durante una delle sue prigionie, quando poteva osservare il cielo solo dalle grate della cella:

> Com esta contemplação que era uma recordação dos princípios astronómicos que possuía, se foi pouco a pouco desenvolvendo em mim aquele entusiasmo que estava como sepultado, e ateando aquela faísca de fogo poético, que aprouve a Deus depositar no meu coração. Lembrei-me que a descrição de um céu astronómico e das outras maravilhas da Natureza, seria o mais belo hino que podia entoar à glória do Imortal, e que veria o meu trabalho abençoado por procurar reduzir a poesia à sua celeste origem (Macedo 1865, [s.p.]).

Successivamente, sempre nel paratesto, Macedo ricorda le difficoltà riscontrate per comporre le sue poesie descrittive, a causa delle scarse conoscenze scientifiche, ma qui pecca di falsa modestia, anzi di vera e propria presunzione:

> O Parnaso português ao menos não nos tem até agora oferecido um modulo neste género e o trabalho incrível que me custou este género de composição merece que me deixem gozar em paz da pequena áurea popular que pode nascer do feliz vencimento de tantas dificuldades (Macedo 1865, [s.p.]).

Gli interrogativi veri e propri emergono subito nel primo canto di *Meditação*, poema filosofico strutturato in quattro canti, edito nel 1801, composto da interrogativi ontologici:

Eu existo. Quem sou? Eu sinto, eu penso.
Em que morada estou, vasta, infinita?
Que seres estes são, que nela existem?
Quem de tudo o que vejo é fonte, é causa?
[…]
Existo mas quem sou?
[…]
Minha alma dentro em si se imerge e pensa
e quebrado o silêncio a voz se escuta.
Ela diz que sou corpo organizado,
e um dos infinitos animais que a Terra,
muito carinhosa mãe produz e nutre.
[…]
Mas, que pasmosa arquitectura é esta,
do corpo que eu diviso?
[…] (Macedo 1813, 9-10, 13, 14)

e da riflessioni scientifiche che spaziano dalla figura di Dio raffigurato da Macedo come Geometra Divino, Sovrano Architetto di tutto oppure disco ardente della Luce diurna, al corpo umano descritto come una complicata macchina composta da organi e tessuti, al pari di quella degli esseri animali: «mas a estrutura, a força o ofício, o termo / desta máquina corpórea, / não são nos outros animais o mesmo? / Eu sou, e nada mais, um desse imenso / esquadrão de animais que a Terra nutre» (Macedo 1813, 17); senza trascurare un accenno alla Teoria delle Comete[60] (uno degli enigmi dello Spazio) che nel Settecento ha dato vita a studi e ricerche senza prove sicure, ma solo a congetture e ipotesi (Macedo 1813, 102). L'opinione di Macedo, al riguardo, è che le comete servono a diffondere luce nelle tenebre dell'uomo per farlo uscire dall'ignoranza e alleviare le afflizioni umane a cui è soggetto e da questo punto di vista si tratta di un tentativo, scientifico, da parte di Macedo, di spiegare i mali, le sofferenze che angosciano l'essere umano, dedicando questa parte astronomica ad Alcipe, la marchesa de Alorna, attenta anche alle questioni astronomiche, come riferito da Macedo (Macedo 1813, 85).

Tuttavia, nel secondo canto, la visione scientifica, newtoniana, di Macedo, cede il posto ad un approccio di matrice biblica, secondo cui l'essere umano discende da Dio: «eu obra sou de Artífice supremo, / sou capaz de ciência e de virtude, / degradou-se meu ser na infausta culpa do primeiro mortal» (Macedo 1813, 77), per poi cambiare ulteriormente di prospettiva quando parla della Natura quale madre di ogni entità: «Oh alma Natureza, oh mãe dos Entes» (Macedo 1813, 131) e del 'fuoco' (genio) creativo dei poeti: «Tu és da Natureza, oh fogo ativo, agente principal» (Macedo 1813, 139); un 'fuoco' naturale che indica il talento insito nell'anima di ogni poeta, identificato simbolicamente quale pittore della Natura (Macedo 1813, 140).

[60] Sulle osservazioni astronomiche lusofone in epoca moderna e la creazione del primo osservatorio astronomico a Coimbra, nel 1772, si veda Graziani 2021b, 448-52.

Un cambiamento radicale lo riscontriamo nel quarto canto, dove Macedo arriva ad alcune conferme filosofiche: l'essere umano è composto oltre che dal corpo, da un'anima, e per questo è un insieme armonioso di sostanze opposte che si completano a vicenda:

> Eu conheço quem sou. Se eu penso, existo.
> A luz, que dentro d'alma observo acesa,
> todo o meu ser aclara e em toda a esfera
> das ideias mortais fulgor derrama,
> imaterial essência em frágil corpo (Macedo 1813, 207).

Il corpo, quale sostanza (materia) che forma e struttura l'uomo è composto da un aspetto esteriore e da organi che si trovano al suo interno. Ma l'interno del corpo umano non è retto solo da organi, quanto dalla parte più invisibile, ovvero dall'anima, dallo spirito, dal soffio vitale, senza il quale la materia umana non potrebbe vivere:

> Chamai embora a esta alma, que me anima,
> acidente ou substância: estranha força,
> existência lhe deu. Que braço externo
> lhe pôde dar o movimento, a vida?
> Qual o Ser anterior que a chama acende?
> O corpo acaso tem divina essência?
> Mas tudo na matéria argue princípio,
> tudo lhe marca e determina origem (Macedo 1813, 228).

Ciò nonostante, rimane insoluto un dubbio scientifico relativo all'origine dell'essere umano, per la risoluzione del quale, la scienza ha il gravoso e arduo compito di indagare sulla fase che ha preceduto la comparsa dell'esistenza umana sulla terra per capirne la provenienza da un'ottica scientifica: «sei quem sou, onde estou. Que origem tenho? / Eis digno emprego da ciência toda» (Macedo 1813, 208). Nella parte conclusiva del poema, l'autore prova a fornire una sua risposta che però riflette una visione più teologica che scientifica:

> Tudo reclama um Deus
> e desde o berço ao túmulo do dia
> a Terra, o Mar, os Céus bradão que existe.
> Deu leis à Natureza e as leis subsistem.
> Matéria, Espaço, Movimento e Tempo
> pendem no aceno seu. Com a voz somente
> tirou do Nada a máquina do Mundo,
> invisível, presente abrange o Todo:
> é sua duração a Eternidade (Macedo 1813, 253).

Ulteriori conclusioni si possono trarre dall'apparato paratestuale di *Meditação*, dove Macedo sottolinea il ruolo centrale della poesia descrittiva[61] quale

[61] L'autore afferma che i suoi modelli di poesia descrittiva sono stati Delille (per la Francia) e Thomson (per l'Inghilterra).

vero esempio di Poesia, per la quale l'autore, nelle vesti di un simbolico pittore o filosofo, mettendosi al centro di tutto e contemplando la Natura, si lascia trasportare da impressioni, sentimenti, riflessioni ontologiche: Chi sono? Dove sono? Da dove vengo?, intrecciando all'interno del suo poema discipline diverse quali le scienze, la musica, le Arti, la letteratura, l'estetica, arrivando però a creare un tutto armonico. E questa armonia unitaria poetica, proveniente dall'intersezionismo di materie diverse che permeano anche le altre poesie descrittive di Macedo, ha il suo modello nell'Universo composto da una miriade di galassie, pianeti, stelle, diversi tra loro, dove però questa diversità arriva a comporre la sua unità. Detto con le parole di Macedo, qui parafrasate, 'lo spettacolo dell'Universo è la scintilla del vero entusiasmo poetico'. La Filosofia ha il compito di infondere nell'uomo riflessione, meditazione sulle cose e sul mondo, ma il linguaggio per rendere al meglio tali riflessioni non può che essere la poesia, quale genere letterario sublime per eccellenza.

1.5.5 L'*Oriente* di Macedo

Nella mentalità intellettuale settecentesca europea, tra cui quella di Verney e Voltaire che abbiamo analizzato precedentemente, era molto difficile (se non impossibile) accettare la compresenza di elementi pagani e sacri nei poemi epici, e questa compresenza viene criticata aspramente anche da José Agostinho de Macedo nei *Lusiadi* di Camões, arrivando a pubblicare, nel 1820, una vera e propria *Censura das Lusíadas*[62]. Tali critiche e censure nei confronti della produzione poetica camoniana rientravano nel ripristino del 'buon gusto' sostenuto dalla critica neoclassica particolarmente rigida nell'osservazione del canone epico (da Aristotele a Boileau), come evidenziato da Oliveira Martins (cfr. Martins 2011).

I *Lusiadi*, editi in vita da Luís Vaz de Camões nel 1572 a Lisbona (al suo rientro dalle Indie Orientali), ritraggono la storia del popolo lusitano dalle sue origini più antiche (quando i Lusitani abitavano la parte più occidentale della penisola iberica, prima dell'arrivo dei romani nel 216 a.C.) fino alle gesta compiute dai navigatori portoghesi con i viaggi di scoperta dal XV al XVI secolo. Il protagonista di questo poema epico nazionale è il popolo portoghese, oltre ai singoli navigatori e re che hanno dato vita ai viaggi di scoperta. Il poema di Camões è suddiviso in dieci canti strutturati in ottave ariostesche e celebra, attraverso un ampio ricorso alla mitologia pagana greco-antica, le gesta, i momenti lieti e le avversità che i navigatori portoghesi dovettero superare per arrivare nelle tanto desiderate Indie Orientali nel 1498.

Il poema epico di Macedo, *O Oriente*, è strutturato in ottave di dodici canti, ma a differenza dei *Lusiadi* di Camões, il protagonista non è un eroe collettivo (il popolo portoghese), bensì un eroe individuale, Vasco da Gama, il navigatore che di fatto, storicamente, ha scoperto la via marittima per le Indie Orientali

[62] Per approfondimenti sulla storia del titolo del poema epico e sull'utilizzo del maschile plurale (*os*) oppure del femminile plurale (*as*) si rimanda a Coutinho 1938.

arrivando nel 1498 a Calicut (nell'attuale regione del Kerala, sulla costa sud-occidentale dell'India).

Prima del suo poema epico, Macedo aveva scritto il poema narrativo *Gama*, dedicato proprio al navigatore Vasco da Gama (di cui esiste una copia manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Lisbona) che è stato poi inserito in *O Oriente*. Altre informazioni, al riguardo, ci vengono fornite da Inocêncio da Silva, da cui apprendiamo che probabilmente la genesi di *O Oriente* risale al 1789, durante la prigionia di Macedo:

> É pois do seu encerro nos cárceres da Graça correndo os últimos meses de 1789, que cremos datar, senão a primordial concepção, ao menos o primeiro impulso e desenvolvimento dado à composição de um poema a que José Agostinho de Macedo pusera inicialmente por título O *descobrimento da Índia*, subsitituído depois este pelo de *Gama*, com que afinal saiu à luz em 1811» (Silva 1899, 21).

Di sicuro, la caratteristica dominante in *O Oriente* è la presenza di elementi cristiani, storici e patriottici, quindi elementi settecenteschi che vanno a contrastare con quelli classicheggianti tipici del Cinquecento. Macedo, invero, arriva a criticare la poesia epica del Cinquecento perché troppo classica, pagano-cristiana, a favore della poesia descrittiva/naturalista, settecentesca.

L'apparato paratestuale si rivela particolarmente utile per comprendere il patriottismo e lo storicismo del poema epico di Macedo. Nella prefazione, attraverso un confronto con gli egiziani (custodi di una cultura millenaria simbolica ed esoterica), l'autore ricorda l'eguale grandezza del popolo portoghese celebrata dalle imprese di epoca umanistico-rinascimentale e dalla figura di Vasco da Gama. Questa magnificenza del Portogallo e del suo impero d'Oltremare che si espandeva tra Brasile, Africa e Asia, viene celebrata maggiormente nella successiva dedicatoria rivolta proprio alla nazione portoghese. Attraverso un confronto con altri grandi e potenti imperi della storia, tra cui quello romano, persiano, turco, e attraverso il confronto con altre grandi culture europee come quella italiana, francese, tedesca, greca, Macedo vuole mettere in risalto anche la grandezza storica e culturale del Portogallo e lo fa avvalendosi di una serie di espressioni e aggettivi specifici che si ripetono per tutta la dedicatoria (lunga ventidue pagine): *Grande e Ilustre Nação*; *Grande e Respeitável Nação Portuguesa*; *prodigiosa Nação*; *sustentada fama*; *vasto império*.

Il sentimento patriottico di Macedo si coglie nelle seguenti espressioni riferite alla patria portoghese:

> se deve erguer imortal e perene a tua memória; [...] levaste ao conhecido a fama de teu nome; [...] tu grande Nação, chegaste aos limites;
> se temem as tuas armas. Tanta grandeza, tão vasta dominação, tão espantoso Império, tu o deves ao esforço e militares virtudes daqueles verdadeiros Heróis;
> acho e admiro em ti os mesmos motivos de grandeza que tanto exaltarão Atenas por sua ciência, como Roma por seu colossal império;
> nunca deixarás de ser o que sempre foste e o que ainda és; [...] eu desejara, ó Ilustre Nação, que fosses conhecida e admirada como deves ser pelas fadigas e doutíssimos suores de teus Sábios;

> também eu, Ilustre Nação, me atrevo a consagrar-te a tua glória, a tua representação, o teu nome;
> o desejo de engrandecer a Pátria é sempre um mérito;
> tu mereces o que é grande porque o sabes prezar; os séculos que vão correndo devem ir transmitindo tanto o depósito da tua antiga glória, como o testemunho de sua perene admiração;
> os dias de teus estupendos descobrimentos melhoraram e aperfeiçoaram a espécie humana;
> amor da Pátria (Macedo 1827, III, IV, V, IX, X, XII, XIII, XIV, XVI).

Nella parte finale della dedicatoria, l'autore arriva a mettere in primo piano anche la propria figura, ovvero si pone al centro dei propri discorsi con il chiaro intento di auto-celebrarsi, di nobilitare la propria grandezza poetica con un evidente atteggiamento narcisistico e grandiloquente. I discorsi, in questa parte finale, vengono strutturati in una sorta di dialogo virtuale tra 'io' (Macedo) e 'tu' (la nazione portoghese), attraverso parallelismi e confronti. Il desiderio di Macedo è quello di rimanere nei libri di storia della letteratura portoghese e di essere ricordato dai posteri:

> eu me lisonjeio de haver escrito o que se deva e se possa ler e por onde os homens conheção que eu existira na Terra. Que agradável e quão lisonjeira é esta esperança!;
> deixa oh Grande Nação, que com tua memória eu me augure também a perpetuidade do nome;
> Eu te assinalo a estrada para a glória e tu podes com aceno de benevolência, fazer surgir outros Cantores que me venção e te exaltem (Macedo 1827, XVI, XVI-XVII, XXII).

Oltre all'esaltazione del Portogallo e dei propri meriti poetici come 'cantore' della Patria, attraverso il poema epico *O Oriente*, verso la metà della dedicatoria, Macedo arriva a sviluppare il discorso sui meriti e demeriti di Camões[63]. In modo contrastivo con i *Lusiadi*, Macedo ricorda alla Nazione che l'obiettivo del proprio poema epico era quello di riportare in luce solo la figura di Vasco da Gama, senza quelle 'stravaganze e mostruosità' (ovvero l'apparato mitologico greco antico) celebrate da Camões. In modo più subdolo, spiega di non voler 'offuscare la grandezza e men che mai profanare' la figura del Vate lusitano, ma ricorda che della vastità e dell'importanza dell'Oriente, tanto ambìto dai portoghesi e dai popoli europei del Cinquecento, non era giusto che ci fosse stato solo un Cantore; era doveroso, per Macedo, ricordare e ricostruire quell'impresa marittima in Asia che non aveva avuto precedenti all'epoca, da un autore come lui, figlio di un'altra epoca, in modo da rivedere certe questioni scientifiche e storiografiche che, secondo 'il buon gusto' settecentesco, nei *Lusiadi* del Cinquecento non erano state affrontate. Per Macedo, la grandezza letteraria non risiede solo

[63] Sulla irritabilità che l'*Oriente* di Macedo provocò tra la comunità letteraria portoghese di epoca moderna, si vedano: Estrada 1834; Moniz 1815.

nel Cinquecento, con Camões, ma anche nel Settecento con se stesso, mettendo così nuovamente in risalto il suo desiderio di grandezza e di superare Camões, attraverso un poema epico più 'scientifico', ovvero storiografico e descrittivo.

È Macedo stesso a spiegare tutto questo nell'apparato paratestuale di *Censura dei Lusiadi*, affermando che,

> não há outra regra mais do que a Razão e a Natureza; tudo o que é oposto à Razão e à Natureza é contrário também às primitivas, inatas e invariáveis Leis do Bom e do Belo Ideal e tudo o que não é isto, é monstruoso, imperfeito; tudo o que não é verosímil é absurdo, e o verosímil em Poesia deve ser tal, que em certas relações tenha não só a tintura mas a essência da verdade. A tudo isto se falta em as *Lusíadas*; logo as *Lusíadas* são imperfeitas (Macedo 1820, 11-2).

Ma gli slanci grandiloquenti di Macedo vengono placati nella nota introduttiva curata dagli editori (ovvero dalla Stamperia Reale di Lisbona) di *O Oriente*, i quali pur apprezzando ed elogiando le fatiche dell'autore, considerano il poema lontano 'dal Bello ideale', lo ritengono imperfetto, perché l'imperfezione è insita nell'uomo e sarebbe impossibile avere, dall'uomo, un'opera perfetta. Tuttavia, essendo il poema libero da ogni forma di censura, la stamperia regia ne autorizzò l'edizione nel 1814.

Secondo Macedo, il viaggio di scoperta per le Indie Orientali di Vasco da Gama nel 1498 è stato più difficile (senza spiegarne il motivo) in confronto al viaggio di Colombo nel 1492 e a quello di Magellano attorno al mondo nel 1521. Macedo vuole esaltare solo la figura di Gama soprattutto per il proprio spirito patriottico, in quanto Vasco da Gama scoprì la rotta marittima per l'India per conto della corona portoghese, però arriva a riconoscere la grandezza anche di Magellano per il fatto che entrambi affrontarono, in epoca umanistico-rinascimentale, due viaggi verso l'ignoto, spinti dal desiderio di scoperta.

Macedo, *O Oriente*

O magnanimo Herói, que no Oceano
primeiro a estada abriu do ignot'Oriente,
fazendo ouvir o nome soberano
de Deus a estranho clima, e estranha gente;
acrescentando ao Ceptro Lusitano
um vasto Império n'Ásia florescente:
farei, se me for dado, em nobre verso,
n'esta Empresa imortal pelo Universo.

Desce dos Céus, inspiração Divina,
sacro fogo, que os Vates alimenta,
meu remontado espírito ilumina,
e seus sublimes êxtases sustenta:
os vôs lhe dirige, a estrada ensina,
por onde aos Astros elevar-se intenta,
e, se é possível, igualar no Canto,
o que o Mundo escutará a Esmirna, e Manto
(Macedo 1827, 1).

Camões, *Os Lusíadas*

As armas e os Barões assinalados
que da Ocidental praia Lusitana
por mares nunca antes navegados
passaram ainda além da Taprobana,
em perigos e guerras esforçados
mais do que prometia a força humana,
e entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
daqueles Reis que foram dilatando
a Fé, o Império e as terras viciosas
de África e de Ásia andaram devastando,
e aqueles que por obras valerosas
se vão da lei da Morte libertando,
cantando espalherei por toda parte,
se a tanto me ajudar o engenho e arte
(Camões 2001, 132, 134).

Quindi, da un confronto tra le due opere, notiamo che:

Macedo

-si rivolge all'Eroe magnanimo (Gama) che per primo ha aperto la via marittima per l'Oriente,

-ricorda l'importanza dell'aiuto divino durante la lunga e difficile navigazione dei portoghesi fino in India,

-sottolinea la creazione di un vasto impero portoghese in Asia,

-ricorda il forte legame tra religione cattolica e corona portoghese ('scettro lusitano') per la realizzazione dei viaggi di scoperta (sia da un punto di vista spirituale sia economico, perché questi viaggi sono stati finanziati dalla corona portoghese e dal papato),

-mette in risalto il 'sacro fuoco' ovvero l'estro poetico di natura divina che lo ha portato a scrivere il poema epico, auto-celebrandosi.

Camões

-si rivolge ai 'gentiluomini', ovvero a tutti i navigatori portoghesi che si sono spinti oltre Taprobana (isola di Ceylon, attuale Sri Lanka),

-ricorda la propagazione della fede cattolica e della corona portoghese in Asia (ma in un tono più pacato in confronto a quello utilizzato da Macedo),

-ricorda le memorie dei sovrani che hanno conquistato la fama per la realizzazione dei viaggi di scoperta,

-evidenzia l'audacia, il coraggio degli eroi portoghesi che sono stati capaci di affrontare guerre e rischi e di trionfare sulla morte,

-ricorda il proprio intento di celebrare tali gesta con 'ingegno e arte' (ovvero genio poetico e abilità retorica), senza compiere una auto-celebrazione narcisistica come ha fatto Macedo.

Riferimenti bibliografici

Abrantes, António Baptista. 1774. *Instituições da língua arábica, Fr. António Baptista*. Lisboa: Regia Off. Typografica.

Academia das Ciências de Lisboa. 1793. *Diccionario da lingoa portugueza publicado pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa: na Officina da mesma Academia (BNP digital, L-3015-A).

Accademia dell'Arcadia. 1771. *Adunanza tenuta in Campidoglio dagli Arcadi ad onore della Santità di Nostro Signore Clemente 14. pontefice massimo e di Sua Maestà fedelissima Giuseppe 1. re di Portogallo*. In Roma: per il Casaletti (BNCF, MAGL. 5.3.57).

Albuquerque, Maria João Durães. 1996. *Jornal de modinhas: ano I*, edição facsimilada. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro.

Almeida, Maria João. 2009. "Sacchi e Goldoni un caso portoghese." In *Problemi di critica goldoniana*, a cura di M. P. Stocchi, e G. Pizzamiglio, vol. XVI, tomo III, 213-23. Ravenna: Longo Editore.

Almeida, Maria João. 2019. "Cómicos da Arte em Lisboa no século XVIII. O caso da companhia Paganini." In *Storiografia e teatro tra Italia e penisola iberica*, a cura di M. Graziani, e S. V. García, 139-48. Firenze: L. S. Olschki.

Alonge, Roberto. 2010. *Goldoni il libertino*. Roma-Bari: Laterza.

Alorna (Marquesa de). 1844. *Obras poeticas de D. Leonor de Almeida, Portugal, Lorena e Lencastre, marquesa de Alorna, condessa d'Assumar e d'Oyenhausen, conhecida entre os poetas portuguezes pelo nome de Alcipe*, tomos I-II. Lisboa: na Imprensa Nacional.

Alvarenga, João Pedro d'. 1997-1998. "Domenico Scarlatti, 1719-1729: O período português." *RPM: Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8: 95-132.

Anastasio, Vanda. 2006. "Poesia e sociabilidade: Bocage, a marquesa de Alorna e a viscondessa de Balsemão." In *Zwischen allen Stühlen, Manuel Maria Barbosa du Bocage*, coord. M. Neumann, 21-34. Bonn: Romantischer Verlag.

Andrade, António Alberto Banha de. 1966. *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Andrade, António Alberto Banha de. 1980. *Verney e a projecção da sua obra*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.

Andrade, Arsénio Sampaio de. 1959. *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses (séc. XIV-XX)*. Lisboa: Edição do Autor.

Anonymous. 1744. *Theatro comico portuguez, ou collecção das operas portuguezas, que se representaraõ na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa, offerecidas á muito nobre Senhora Pecunia Argentina*, por ***. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real (BNP digital, res-793-p_2).

Anonymous. 1748. *Relação do formidavel, e lastimoso terremoto succedido no Reino de Valença no dia 23 de Março deste presente anno de 1748 pelas 6. horas, e tres quartos da manhã, e dos horrorosos estragos, e lamentaveis ruinas, que tem padecido a cidade de Valença, capital daquelle Reino, e mais lugares circumvisinhos, conforme as noticias communicadas até o dia 27 do mesmo mez ao Capitaõ General, Arcebispo, e Intendente, e as que sucessivamente vaõ chegando á Corte de Madrid, de onde se communicaraõ a esta de Lisboa*. Lisboa: na Officina de Francisco Luiz Ameno Impressor da Congregaçaõ Cameraria da S. Igreja de Lisboa (BNP digital, hg-4565-19-a).

Anonymous. 1755a. *A Letter from a Portuguese officer to a friend in Paris. Giving an account of the late dreadful earthquake, by which the city of Lisbon was destroyed*, translated from the Portuguese. London: printed for M. Cooper (British Library, Digital Store RB.23.b.1693).

Anonymous. 1755b. *A genuine letter to Mr. J. Fowke, from his brother, near Lisbon, dated November 1755, in which is given, a very minute and striking description of the late earthquake*. London: printed for Mr. Collyer (British Library, Digital Store 537.m.24).

Anonymous. 1755c. *Lettre d'un négociant espagnol, à son correspondant en France. Qui contient la relation de ce qui est arrivé de remarquable dans les Espagnes, depuis le violent tremblement de terre qu'il y a eu à Lisbonne*. De Madrid le 15 Novembre 1755 (BNF, Gallica, 4-OC-750).

Anonymous. 1756. *Storia degli orrendi tremuoti che ne' mesi di novembre e dicembre dell'anno 1755 hanno desolato Lisbona, e varie altre città del Portogallo, della Spagna, della Francia, dell'Irlanda, della Germania, dell'Africa, e di altre regioni; nonchè delle innondazioni cagionate dal mare e da' fiumi, e de' loro varj effetti*. In Venezia: con licenza de' superiori (BNCF, CAPR. Misc.828.5).

Anonymous. 1760. *Arte de dançar à franceza, que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, naõ só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas, traduzida do idioma Francez em Portuguez por Joseph Thomas Cabreira*. Lisboa: na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno (BNP digital, res-3717-p).

Anonymous. 1762. *Profecia politica, verificada en lo que está sucediendo à los Portugueses por su ciega afición à los Ingleses: hecha luego despues del terremoto del año de mil setecientos cinquenta y cinco*. En Madrid: en la Imprenta de la Gaceta (Biblioteca digital Hispánica).

Araújo, João Ferreira de. 1746. *Discurso apologetico em que se mostra ser injustamente criticado pelo author do livro intitulado "Novo Metodo de Estudar" o soneto que fez o dezembargador Luiz Borges de Carvalho na morte da Serenissima Infanta a Senhora D. Francisca de saudosa memória* (Ms.).

Araújo, Mozart de. 1963. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

Armellini, Mario. 2008. "Martinelli Gaetano." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXI. <https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetano-martinelli_(Dizionario-Biografico)> (02/22).

Augusto, Sara. 2009. "Diário da jornada de Roma do Embaixador Extraordinário, o Marquês de Fontes, no ano de 1712". *Máthesis* 18: 81-108.

Azevedo, Eunice. 2022. "Teatro da Rua dos Condes." *Centro Virtual Camões - Camões IP*. <http://cvc.instituto-camoes.pt/teatro-em-portugal-espacos/teatro-da-rua-dos-condes-dp1.html#.YeqDtnqZPIUZ> (01/22).

Azevedo, J. Lúcio de. 1925-1928. *Cartas do Padre António Vieira*, 3 tomos. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Baretti, Giuseppe. 1770. *A Yourney from London to Genoa through England, Portugal, Spain and France. The third edition*, vol. I. London: Printed for T. and L. Davies (BNP digital, hg-13887-p).

Bartoli, Francesco. 1781-1782. *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, vol. II. Padova: Conzatii A. S. Lorenzo.

Beckford, William. 1983. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, introdução e notas Boyd Alexander, tradução e prefácio João Gaspar Simões. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Biddulph, John. 1755. *A Poem on the Earthquake at Lisbon (beginning "Calm was the Sky,"), by John Biddulph*. London: W. Owen (British Library, 11630.c.14.16.).

Blankett, John. 1777. *Letters from Portugal, on the late and present state of that Kingdom*. London: printed for J. Almon, opposite Burlington House, in Piccadilly (BNP digital, sc-4855-p).

Bluteau, Rafael. 1712-1728. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero… autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos…, pelo Padre D. Raphael Bluteau*. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Bluteau, Rafael. 1728. *Prosas portuguezas, recitadas em differentes Congressos Academicos, pelo Padre D. Rafael Bluteau, Clerigo Regular*, 2 vols. Lisboa Occidental: na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real.

Bocage, Manuel Maria Barbosa du. 1800a. "Tendo aparecido um soneto satírico contra um drama de Tomás António dos Santos e Silva." In *Sonetos de Bocage*, introdução por H. Cidade. Lisboa: Livraria Bertrand.

Borralho, Manuel da Fonseca. 1724. *Luzes da poesia descobertas no oriente de Apollo, nos influxos das muzas divididas*. Lisboa Oriental: na Officina de Felippe de Sousa Villela.

Bossut, Charles. 1776. *Tratado de hydrodynamica por Bossut da Academia Real das Sciencias, traduzido e abrevidado do francês por José Monteiro da Rocha*. Coimbra: na Real Officina da Universidade.

Braga, Teófilo. 1871. *Historia do Theatro Portuguez. A baixa Comedia e a Opera. Século XVIII*, vol. III. Porto: Imprensa Portugueza Editora.

Braga, Teófilo. 1875. *Obras de Bocage*, vol. I. *Sonetos*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Brancanalco, Teotónio Anselmo. 1754. *Carta apologetica, que escreveo Teotonio Ancelmo Brancanalco, natural de Villa de Torres Novas, a hum seu compadre, e amigo Assistente*

em Lisboa, sobre o merecimento da Obra intitulada Verdadeiro Metodo de Estudar. Lisboa: na Officina de Francisco Luiz Ameno.

Brilli, Attilio. 1995. *Quando viaggiare era un'arte*. Bologna: il Mulino.

British Map Engravers. 2022. "Thomas Prattent." <https://britishmapengravers.net/entries/p-entries/thomas-prattent/> (01/22).

Brito, Manuel Carlos de. 1989. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Buonarroti, Michelangelo. 1623. *Rime di Michelagnolo Buonarroti. Raccolte da Michelagnolo suo nipote*. In Firenze: appresso i Giunti.

Camões, Luís Vaz de. 2001. *Os Lusíadas/I Lusiadi*, vol. I., introduzione G. Mazzocchi, traduzione di R. Averini, note di V. Tocco. Milano: BUR.

Cardoso, Arnaldo Pinto. 2005. *O terrível terramoto da cidade que foi Lisboa. Correspondência do Núncio Filippo Acciaiuoli, arquivos secretos do Vaticano*, revisão José João Leiria. Lisboa: Aletheia.

Cardoso, José Luís. 2017. "Genovesi e a economia política ilustrada em Portugal." *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias* 36: 205-16. https://doi.org/10.4000/cultura.3724

Cardoso, Luís. 1747-1751. *Diccionario geografico, ou noticia historica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos Reynos de Portugal, e Algarve, com todas as cousas raras, que nelles se encontraõ, assim antigas, como modernas, que escreve, e offerece ao muito alto… Rey D. João V nosso senhor o P. Luiz Cardoso, da Congregaçaõ do Oratorio de Lisboa*. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real.

Carvalho, Rómulo de. 1987. *As interpretações dadas, na época, às causas do terramoto de 1 de Novembro de 1755*. Comunicação apresentada à Classe de Ciências, na sessão de 29 de Outubro de 1987, BNP. <https://purl.pt/12157/1/estudos/terramoto.html> (01/22).

Castera, Louis-Adrien Dupperon de. 1735. *La Lusiade du Camoens: poeme heroique sur la decouverte des Indes Orientales, traduit du portugais, par M. Duperron de Castera*. A Paris: chez Huart.

Castro, Ivo. 2006. *Storia della lingua portoghese*, traduzione e cura di Federico Bertolazzi. Roma: Bulzoni.

Chancel, Alexander Doriack. 1714. *A New Journey over Europe from France through Savoy, Switzerland, Germany, Flanders, Holland, Denmark, Swedland, Muscovy, Poland, Hungary, Styria, Carinthia, the Venetian Territories, Italy, Naples, Sicily, Genoa, Spain, Portugal, France, Great Britain, and Ireland, with several observations on the laws, religion, and government, together with an account of the births and marriages of all the Kings and Princes of Europe from the year 1650, by a late traveller A. D. Chancel*. London: printed for John Harding at the Blew-Anchor and Bible on the Pavement in St. Martinªs-Lane (BNP digital, ds-xviii-65).

Ciccia, Marie-Noëlle. 2010. "Équivoque et ironie dans la poésie satirique contre la cantatrice Anna Zamperini à Lisbonne (1772)." *Carnets. Revue électronique d'Etudes Françaises* 1 (2): 81-91.

Cicerone, Marco Tullio. 1973. "Qual è il miglior oratore." In *Tutte le opere di Cicerone*, a cura di G. Tissoni, vol. XVII. Milano: Mondadori.

Cidade, Hernani. 1930. *A marquesa de Alorna. Sua vida e obras. Reprodução de algumas cartas inéditas*. Porto: Companhia Portuguesa Editora.

Cidade, Hernani. 1959. *Lições de cultura e literatura portuguesa*, tomo II. Coimbra: Coimbra editora.

Cormatin, Pierre Dezoteuz. 1797/1798. *Voyage du ci-devant duc du Chatelet, en Portugal, ou se trouvent des détails interessans sur ses colonies, sur le tremblement de terre de*

Lisbonne, sur M. de Pombal et la cour; revu, corrigé sur le manuscrit, et augmenté de notes par J. Fr. Bourgoing. A Paris: chez F. Buisson (BNF Digital Gallica).

Coscietta, Pino. 2018. *Tre secoli nel Tridente: 1696-2018: Alvarez de Castro, una famiglia portoghese a Roma*. Chieti: Solfanelli.

Costigan, Lúcia Helena. 2009. "Vida do grande Dom Quixote e do gordo Sancho Pança by Antonio José da Silva and Miguel de Cervantes's Don Quixote de La Mancha: comparative aspects." *Signótica* 21 (1): 89-102.

Coutinho, Bernardo Xavier da Costa. 1938. *As Lusíadas e os Lusíadas, história do título da epopêa de Camões*. Porto: Livraria Lopes da Silva.

Cranmer, David. 2001. "Portugal Marcos António." *Oxford Music Online – Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022160#omo-9781561592630-e-0000022160> (06/22).

Croker, Richard. 1799. *Travels through several provinces of Spain and Portugal, by Richard Croker*. London: printed for the author R. Croker, and sold by J. Robson, Bond Street, T. Payne, Mews Gate (BNP digital, HG-22753-V).

Cusati, Maria Luisa. 2008. "Due Eleonore: D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre (1750-1839), D. Leonor de Fonseca Pimentel (1752-1799)." *Estudos Italianos em Portugal* 3: 133-49.

Dalrymple, William. 1777. *Travels through Spain and Portugal, in 1774; with a short account of the Spanish expedition against Algiers, in 1775, by Major William Dalrymple*. London: printed for J. Almon, opposite Burlington-House, Piccadilly.

Delille, Maria Manuela Gouveia. 2003. "Alcipe e Madame de Stäel: entre a admiração e a discordância." In *Alcipe e as Luzes*, orgs. A. P. de Castro et al., 355-69. Lisboa: Edições Colibri/Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.

Denipoti, Cláudio. 2017. "A censura e as traduções portuguesas no século XVIII; a busca pela norma." *Revista de Estudos de Cultura* 9: 25-35. https://doi.org/10.32748/revec.v3i03.8476

Dias, José da Silva. 1982. "Pombalismo e Teoria Política." *História e Filosofia* 1: 45-70.

Dictionary of Irish Architects 1720-1940. 2022. "Murphy James Cavanah." <https://www.dia.ie/architects/view/3653/MURPHY-JAMESCAVANAH> (01/22).

Elísio, Filínto. 1817-1819. *Obras completas*. Paris: na officina de A. Borée.

Elísio, Filínto. 1836. *Obras completas*. Lisboa: na Typographia Rollandiana.

Estrada, Raymundo Manoel da Silva. 1834. *Confrontação minuciosa dos dois poemas Lusiadas, e Oriente, ou Defensa imparcial do grande Luiz de Camões contra as invectivas, e embustes do discurso preliminar do Oriente composto pelo padre José Agostinho de Macedo em que se prova as suas falsas originalidades*. Lisboa: na Imprensa Nevesiana.

Fernandes, Filipe Marques. [s.d.]. "Pascoal de Melo Freire." *Dicionário de Historiadores Portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo*. <https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/melo_freire.pdf> (06/22).

Ferreira, João Pedro Rosa. 2020. "Humor, insulto e política nos periódicos de José Agostinho de Macedo." *Atlante. Revue d'études romanes* 13: 1-15.

Figueiredo, António Pereira de. 1751. *Carta de hum amigo a outro amigo na qual se defendem os equivocos contra o indiscreto juizo, que delles faz o moderno critico author da obra intitulada Verdadeiro Metodo de estudar: de caminho se impugnam outros assertos do mesmo author concernentes à mesma materia*. Paris: [s.n.].

Figueiredo, António Pereira de. 1769. *Demonstração theologica, canoninca e historica do direito dos metropolitanos de Portugal para confirmarem e mandarem sagrar os bispos suffrageaneos nomeados por Sua Magestade*. Lisboa: na Regia Officina Typografica.

França, José-Augusto. 1965. *Lisboa pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livros Horizonte.

Freire, Pascoal José de Melo. 1788. *Historiae Juris Civilis Lusitani liber singularis*. Olisipone: ex Typographia Regalis Academiae Scientiarum Olisiponensis.

Fubini, Mario. 1964. "Baretti Giuseppe." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VI. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-baretti_%28Dizionario-Biografico%29/> (01/22).

Gago, João Nunes. 1779. *Tratado physico, chymico, medico das águas das Caldas da Rainha, no qual se incorporou a relação da epidemia que em 1775 e em 1776 se padeceu no sítio do Seixal*. Lisboa: na typografia Rollandiana.

Gallasch-Halle, Aline. 2016. *O Real Teatro de Salvaterra de Magos. A reconstrução de uma memória*. Lisboa: Caleidoscópio.

Garção, Pedro António Correia. 1778. *Obras poeticas de Pedro Antonio Correa Garção, dedicata ao Illustrissimo e excellentissimo senhor D. Thomaz de Lima e Vasconcellos Brito Nogueira Telles da Silva*. Lisboa: na Regia Officina Typographica.

Genovesi, Antonio. 1774. *Lettere Familiari*, tomo I. Napoli: nella stamperia Raimondiana presso Domenico Terres.

Giuntini, Francesco. 2017. "Antonio Salvi." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XC. <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-salvi_%28Dizionario-Biografico%29/> (06/22).

Goldoni, Carlo. 1814. *Mémoires de Goldoni, pour servir a l'histoire de sa vie, et a celle de son théatre, ecrits par lui-même en deux tomes*, tome I. Paris et Londres: chez Colburn Libraire.

Graziani, Michela. 2021a. "Esempi di pseudonimia femminile nella letteratura portoghese e italiana di epoca moderna." In *L'autore e le sue maschere*, a cura di M. Graziani e S. V. García, 43-67. Firenze: L. S. Olschki.

Graziani, Michela. 2021b. "Dai primi trattati portoghesi di astronomia alla Nube di Mgaellano di Haroldo de Campos." In *Nel segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, a cura di M. Graziani, L. Casetti, S. V. García, 441-58. Firenze: Firenze University Press.

Hansen, João Adolfo. 2008. "Para ler as cartas do Pe. António Vieira." *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* 8 (19): 264-99.

Highfill, Philip H. et al. 1993. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London, 1660-1800*, vol. XVI. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Holanda, Sérgio Buarque de. 1995. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Institut Français de l'Éducation. 2017. *L'âge de la Terre avant le début du 20ème siècle*. <http://acces.ens-lyon.fr/acces/thematiques/limites/Temps/datation-isotopique/comprendre/les-chronologies-mosaiques> (01/22).

José I (rei de Portugal). 1759a. *Ragguaglio mandato alla santità di Clemente 13. da S.M.F. il re di Portogallo con lettera de' 20 aprile 1759 per informarlo di quanto hanno operato ne' suoi dominj i padri gesuiti*. In Lisbona: nella stamperia di Michele Rodriguez [Miguel Rodrigues] (BNCF, V.MIS 794.4).

José I (rei de Portugal). 1759b. *Editto di S.M.F. il re di Portogallo per cui si aboliscono le scuole minori de' Gesuiti e si proibisce il loro metodo d'insegnare e se ne prescrive uno nuovo*. In Lisbona: nella Stamperia di Michele Rodriguez [Miguel Rodrigues], 1759 (BNCF, V.MIS 796.14).

José I (rei de Portugal). 1759c. *Lettera circolare di sua Maestà fedelissima a s.a.r. l'arcivescovo di Braga primate con cui gli trasmette copie dell'ordine regio al cancelliere*

del Tribunale delle suppliche per il sequestro di tutti i beni spettanti a' padri Gesuiti del regno. In Lisbona: nella stamperia di Michele Rodrigues stampatore dell'eminentiss. sig. card. Patriarca (BNCF, V.MIS 794.6).

José I (rei de Portugal). 1765. *Legge di sua Maestà fedelissima D. Giuseppe 1. re di Portogallo con la quale sul ricorso del procuratore di sua real corona, dichiara orretizio, e surretizio, e come tale nullo, e di niun effetto ne' suoi regni e dominj il breve di nuova conferma dell'istituto della Comp. di Gesu, prima edizione italiana dall'idioma portoghese in cui è stata stampata in Lisbona da Michele Rodriguez*. Lugano: presso gli Agnelli e Comp. (BNCF, V.MIS 964.4).

Lanciani, Giulia. 1980-1981. "O Portugal de Baretti." *Estudos italianos em Portugal* 43-44: 139-58.

Larsen, Débora Helena Saramago. 2018. *O Relato da Embaixada de 1712 do Marquês de Fontes a Roma, da autoria de D. Lázaro Leitão Aranha*, dissertação de mestrado. Coimbra: Universidade de Coimbra. <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/82314/1/D%c3%a9bora_versaofinal.pdf> (06/22).

Les collections du département des arts graphiques. 1993. "Noel Alexandre Jean." <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/artistes/0/1885-NOEL-Alexandre-Jean> (02/22).

Lopes, António. 2006. "Loucas relações entre Clemente XIV e Pombal sobre a extinção da Companhia de Jesus." *Lusitania Sacra* 18: 485-503. https://doi.org/10.34632/lusitaniasacra.2006.5531

Lusitano, Cândido. 1778. *Arte poetica de Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez por Candido Lusitano*. Lisboa: na officina Rollandiana.

Macedo, José Agostinho de. 1813. *A meditação, poema filosófico em quatro cantos*. Lisboa: na Impressão Regia.

Macedo, José Agostinho de. 1820. *Censura das Lusíadas*, tomo I. Lisboa: na Impressão Regia.

Macedo, José Agostinho de. 1827. *O Oriente, poema épico*. Lisboa: na Impressão Regia.

Macedo, José Agostinho de. 1841. *Motim literário em forma de solilóquios*, vol. II. Lisboa: Typographia de António José da Rocha.

Macedo, José Agostinho de. 1846. *A Natureza, poema por José Agostinho de Macedo*. Lisboa: na Typographia Rollandiana.

Macedo, José Agostinho de. 1865. *A creação, poema*. Lisboa: Typographia do Panorama.

Machado, Diogo Barbosa. 1741-1759. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.

Marcheschi, Daniela, e Luísa Marinho Antunes. 2022. *Baretti a Lisbona nel 1760: Lisbona sulla «bilancia dell'Europa» da una prospettiva italiana*. Pisa: ETS.

Mariette, Pierre-Jean. 2003. *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V roi de Portugal*, introduction par Jacques Thuillier, direction et coordination scientifique Marie-Thèrése Mandroux-França, 3 vols. Lisbonne/Paris: Bibliothèque Nationale de France/Fundação da casa de Bragança.

Marnoto, Rita. 2014. "Il Settecento." In *Il Settecento e l'Ottocento in Portogallo*, a cura di G. Lanciani, 7-108. Roma: Universitalia.

Marsch, Angelika. 1995. *Friedrich Bernhard Werner, 1690-1776: Corpus seiner europäischen Städteansichten, illustrierten Reisemanuskripte und der Topographien von Schlesien und Böhmen-Mähren*. Würzburg: Stiftung Kulturwerk Schlesien.

Martins, José Cândido de Oliveira. 2011. "Polémica contra José Agostinho de Macedo." In *Dicionário de Camões*, coord. V. A. e Silva, 710-12. Lisboa: Caminho.

Martins, Maria Teresa Esteves Payan. 2012. *Livros clandestinos e contrafacções em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Colibri.

Mattei, Lorenzo. 2015. "Petrosellini Giuseppe." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXII. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petrosellini_(Dizionario-Biografico)> (02/22).
McKenzie, Alan T. 1971. "Two Letters from Giuseppe Baretti to Samuel Johnson." *PMLA. Modern Language Association of America* 86 (2): 218-24.
Melo, Francisco de Pina de Sá e de. 1752. *Balança intellectual, em que se pezava o merecimento do Verdadeiro methodo de estudar*. Lisboa: na officina de Manoel da Silva.
Meloteca. 2017. "Marcos Portugal." <https://www.meloteca.com/portfolio-item/marcos-portugal/> (06/22).
Mercurio histórico y político. 1755. *Mercurio historico y politico, en que se contiene el estado presente de la Europa: lo que passa en todas su Cortes, los interesses de los Principes y todo lo mas curioso que pertence al mes de Noviembre de 1755, tomo CXXX, compuesto del Mercurio del Haya y de otras noticias*. Em Madrid: en la Imprenta del Mercurio.
Metastasio, Pietro. 1832a. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, volume unico. Firenze: Tipografia Borghi e compagni.
Miranda, José da Costa. 1984. "Sul teatro di Metastasio nel Settecento portoghese." *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 13 (1/2): 223-24.
Molesky, Mark. 2015. *The Gulph of Fire: the Destruction of Lisbon, or Apocalypse in the Age of Science and Reason*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
Moncada, Luís Cabral de. 1953. "*Jacobeus e sigilistas*: uma página de história religiosa portuguesa." *O Instituto: Jornal Scientifíco e Litterário* 115: 222-35.
Moniz, Nuno Alvares Pereira Pato. 1815. *Exame analytico e parallelo do poema Oriente do R. do José Agostinho de Macedo com a Lusiada de Camões*. Lisboa: na Typographia Lacerdina.
Montagu, Edward Wortley. 1755. *A philosophical discourse upon earthquakes, their causes and consequences; comprehending an explanation of the nature of subterraneous vapours, their amazing force, and the manner in which they operate; the Sentiments on this Head of the most learned Philosophers ancient and modern; the different Kinds of Earthquakes, distinguished by their Effects; and a copious Collection of authentic Relations digested under those Titles. To which is prefixed, a preliminary dissertation, in which is attempted a rational explanation of the rise, progress, and extent of the late dreadful earthquake, so sensibly felt through great Part of Europe, on Saturday, November 1, 1755*. London: printed for M. Cooper in Pater-Noster-Row (British Library, C.194.a.782(3)).
Monteiro, Inácio. 1756. *Compendio dos elementos de mathematica, necessarios para o estudo das Sciencias naturaes e bellas artes*. Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
Monteiro, José Fernando Saroba. 2018. "Modinha: um estudo etimológico sobre o termo." *Intellèctus* ano XVII, n. 1: 125-43.
Mota, Isabel Ferreira da. 2003. *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII*. Coimbra: Edições Minerva.
Mourão, Manuela. 2015. "Robert Southey on Portugal: Travel Narrative and the Writing of History." *English Faculty Publications* 48: 1-28. <https://digitalcommons.odu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1049&context=english_fac_pubs> (01/22).
Muratori, Ludovico Antonio. 1706. *Della perfetta poesia italiana*, vol. II. Modena: nella stampa di Bartolomeo Soliani stampator Ducale.
Murphy, James Cavanah. 1795. *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the years 1789 and 1790, consisting of observations on the Manners, Customs, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities of that Kingdom Buildings, Arts, Antiquities of that Kingdom, by James Murphy, Architect*. London: A. Strahan, and T. Cadell Jun. and W. Davies (BNP digital, HG-8756-A).

Murphy, James Cavanah. 1815. *The Arabian Antiquities of Spain, by James Cavanah Murphy*. London: Published by Cadell & Davies.

Museu de Lisboa. 2022. "Seutter Matthäus." <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&id=16498&museu=2> (02/22).

Natividade, António da. 1772. *Portuguez instruido sobre ambos os Poderes Temporal e Espiritual por D. Antonio da Natividade, Conego Regular de Portugal*. Ms.

Navarro y Armijo, José. 1755. *Noticias de lo acaecido en el reyno de Portugal de resultas del terremoto experimentado el dia primero de noviembre de este presente año de 1755, en Sevilla, en la Imprenta de D. Joseph Navarro y Armijo, en Calle Genova, donde se vende este y otros de varios lugares y el papel en prossa añadido de todo lo acaecido de resultas del terremoto experimentado en esta ciudad*. En Sevilla: en la Imprenta de D. Joseph Navarro y Armijo (Biblioteca Digital Hispánica, R/34612(23)).

Orazio, Quinto Flacco. 1989. *Odi, epodi*, introduzione, traduzione e note di M. Ramous. Milano: Garzanti.

Orazio, Quinto Flacco. 2008. "Le satire." In *Opere*, a cura di T. Colamarino, e D. Bo, testo a fronte. Torino: UTET.

Ozanam, Didier. 2018. "Bernardo Antonio de Boxadors y Sureda de San Martí." *Real Academia de la História*. <http://dbe.rah.es/biografias/51487/bernardo-antonio-de-boxadors-y-sureda-de-san-marti> (04/21).

Pampaloni, Guido. 1960. "Acciaiuoli Filippo." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I. <https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-acciaiuoli_res-8c7dd6b3-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/> (01/22).

Pasini, Giuseppe-Luca. 1721. *Hoc est, grammatica linguae sanctae institutio*. Patavii: Typis seminarii, apud Ioannem Manfré.

Pedegache, Miguel Tibério. 1756. *Nova, e fiel relaçaõ do terremoto que experimentou Lisboa, e todo Portugal no 1. de Novembro de 1755. com algumas observaçoens curiosas, e a explicaçaõ das suas causas*, por M. T. P. Lisboa: na Officina de Manoel Soares (BNP digital, res-3341-8-p).

Perdigão, Henrique. 1939. *Dicionário Universal de Literatura*. Lisboa: Edições Lopes da Silva.

Pereira, Esteves, e Guilherme Rodrigues. 1904. "Miguel da Anunciação." *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico* vol. I. Lisboa: J. Romano Torres: 585-87.

Piedade, Arsénio da. 1748. *Reflexoens apologeticas à obra intitulada Verdadeiro mehodo de estudar, dirigida a persuadir hum novo methodo para em Portugal se ensinarem, e aprenderem as sciencias, e refutar o que neste Reino se pratica; expendidas para desaggravo dos portuguezes em huma carta, que em reposta de outra escreveo da cidade de Lisboa para a de Coimbra o P. Frey Arsenio da Piedade, religioso da Provincia dos Capuchos, e offerecidas ao Senhor D. Joaõ Joseph Ansberto de Noronha por Niculao Francez Siom*. Lisboa: na Officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregaçaõ Cameraria da S. Igreja de Lisboa.

Pinto, Isabel. 2014. *Carlo Goldoni. O homem vencedor*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.

Plomer, Henry Robert, edited by. 1922. *A dictionary of the printers and booksellers who were at work in England, Scotland and Ireland from 1668 to 1725*. Oxford: printed at the Oxford University Press.

Pope, Alexander. 1812. "The plan of an epic poem to have been written in blank verse and intitled Brutus." In *The works of Alexander Pope in verse and prose with a selection of explanatory notes and the account of his life by Dr. Johnson*, edited by S. Johnson, vol. V. London: printed for Nichols and son.

Real Mesa Censória. 1769. *Collecção das leis promulgadas e sentenças proferidas nos casos da infame Pastoral do Bisbo de Coimbra D. Miguel da Annunciação: das seitas dos jacobeos e sigillistas que por occasião della se descubriram neste Reino de Portugal*. Lisboa: na Regia Officina Typografica.

Real, Miguel. 2008. "Padre António Vieira: a arquitectónica do Quinto Império na carta *Esperanças de Portugal* (1659)." *Revista Lusófona de Ciência das Religiões* VII (13/14): 107-40.

Real, Miguel. 2010. *Introdução à cultura portuguesa*, prefácio Guilherme d'Oliveira Martins. Lisboa: Planeta.

Regier, Alexander. 2010. *Fracture and Fragmentation in British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodrigues, A. A. Gonçalves. 1992. *A tradução em Portugal*, tomo I (1495-1834). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Rodrigues, Graça Almeida. 1983. "Comentários da Marquesa de Alorna às obras de Mme de Staël De l'Allemagne e De la Littérature." In *Les Rapports Culturels et littéraires entre le Portugal et la France* (Actes du colloque), 289-94. Paris: Centre Culturel Portugais.

Rodrigues, Manuel Augusto. 1982. "Pombal e D. Miguel da Annunciação, Bispo de Coimbra." *Revista de Histórias das Ideias. O marquês de Pombal e o seu tempo* 1: 207-98.

Rolland, Francisco. 1787. *Theatro estrangeiro*, número I, *O Cid*, tragédia de Corneille. Lisboa: na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 5610//1 P).

Rolland, Francisco. 1787. *Theatro estrangeiro*, número II. *O avarento*, comédia de Molière. Lisboa: na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 5610//2 P.).

Rolland, Francisco. 1787. *Theatro estrangeiro*, número III. *O jogador*, comédia de Regnard. Lisboa: na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 5610//3 P.).

Rolland, Francisco. 1788. *Theatro estrangeiro*, número IV. *Os dous amigos, ou o negociante de Lyaõ*, comédia de Beaumarchais. Lisboa, na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 5610//5 P.).

Rolland, Francisco. 1788. *Theatro estrangeiro*, número V. *Alzira, ou Os americanos*, tragédia de Voltaire. Lisboa, na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 5610//5 P.).

Rolland, Francisco. 1805. *Theatro estrangeiro*, número VI. *Atreo e Thiestes*, tragédia de Crebillon. Lisboa, na Typografia Rollandiana (BNP, Fundo Geral, L. 47026 P.).

Romagnoli, Angela. 2004. "Jommelli Niccolò." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXII <https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-jommelli_(Dizionario-Biografico)/> (01/22).

Rossi, Giuseppe Carlo. 1947. "A influência italiana no teatro português do século XVIII." In *Evolução e espírito do teatro português*, vol. I, 281-334. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografias.

Rossi, Giuseppe Carlo. 1968. "Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo." *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 10 (1): 95-147.

Roth, Johann Michael. 1756. *Augsburgische Sammlung derer, wegen des höchstbetrübten Untergangs der Stadt Lissabon, vornemlich aber des in denen Königreichen Portugall und Spanien, ja bey nahe in allen Welt-Theilen die Winter-Monathe des 1755ten und 1756ten Jahres hindurch sich geäuserten gewaltigen Erdbebens, heraus gekommenen Kupfer-Stiche*. Augsburg: Johann Michael Roth.

Ruders, Carl Israel. 1805-1809. *Portugisk Resa, beskrivfen i bref til vanner*, 3 vols. Stockholm: Tryckt hos Carl Delén.

Ruders, Carl Israel. 2002. *Viagem em Portugal, 1798-1802*, trad. de António Feijó, pref. e notas de Castelo Branco Chaves, 2 vols. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Russo, Mariagrazia. 2017. "Bocage traduttore di Metastasio." In *Bocage e as luzes do século XVIII*, orgs. T. G. Mendes, e M. da G. de Pina, 87-104. Roma: Aracne Editrice.

Sá, Joaquim José da Costa e. 1773. *Diccionario italiano e portuguez, extrahido dos melhores lexicógrafos, como de Antonini, de Veneroni, de Facciolati, de Franciosini, do diccionario da Crusca, e do da Universidade de Turim, e dividido em duas partes: Na primeira parte se comprehendem as palavras, as frases mais elegantes, e difficeis, os modos de fallar, os proverbios, e os termos facultativos de todas as Artes e Sciencias: Na segunda parte se contém os nomes proprios dos homens illustres, das principais cidades, villas, castellos, montes, rios &c…, Joaquim José da Costa e Sá Lisbonense*. Lisboa: na Regia Officina Typografica.

Salvi, Antonio. 1707. *Dionisio: re di Portogallo*. In Firenze: nella stamperia di S.A.R. per Anton Maria Albizzini.

Santos, Ana Clara. 2013. "Réception de la comédie française au Portugal (XVIIIe-XIXe siècles)." *Anales de Filología Francesa* 21: 365-83.

Santos, Boaventura de Sousa. 2003. "Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade." *Novos Estudos. CEBRAP* 66: 23-52.

Saraiva, António José, e Óscar Lopes. 2001. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Scarlatti, Domenico. 1714. *Applauso genetliaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo*. In Lucca: per Girolamo Rabetti.

Schiappacasse, Patrizia. 2012. *Genova e Marsiglia nella seconda metà del XVII secolo*. Società Ligure di Storia Patria – biblioteca digitale. <https://memoriedigitaliliguri.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/396b22c37e8bbc6c44c30828fc127900/Estratti/d3a46eb0bb71bd725c0f4fcdfc218e4a.pdf> (06/22).

Seebald, Christian. 2009. *Libretti vom 'Mittelalter': Entdeckungen von Historie in der (nord)deutschen und europäischen Oper um 1700*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Serrão, Joaquim Veríssimo. 1982. *História de Portugal (1640-1750)*, vol. V. Lisboa: Editorial Verbo.

Silva, António José da. 1733. *A Vida do grande D. Quixote de la Mancha*. Ms. (BNP, Manuscritos reservados, COD. 1380//4).

Silva, Inocêncio Francisco da. 1860. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, tomo IV. Lisboa: na Imprensa Nacional.

Silva, Inocêncio Francisco da. 1899. *Memorias para a vida intima de José Agostinho de Macedo por Innocencio Francisco da Silva, organizada sobre três redacções manuscriptas de 1848, 1854 e 1863, e ampliada em quanto a Documentos e Bibliographia por Theophilo Braga*. Lisboa: na Typographia da Academia Real das Sciencias.

Silva, José Seabra da. 1768. *Prove e confessioni autentiche estratte dal processo, che dimostrano la reità de' Gesuiti nell'attentato regicidio di S.M. fedelissima d. Giuseppe 1. re di Portogallo; e compendio di quanto è passato nel suo regno dal dì 31. luglio 1750. sino alla loro espulsione. Cui si aggiugne la supplica di ricorso intorno l'ultimo critico stato della monarchia portoghese dopo che la Società di Gesu' è stata proscritta da' dominj della Francia e della Spagna. Opera del dottor Giuseppe de Seabra da Silva procurator di quella Corona*. In Venezia: [s.n.] (BNCF, CAPR. Misc.821.8).

Sousa, João de. 1790. *Documentos arábicos para a história portugueza, copiados dos originaes da Torre do Tombo com permissão de S. Magestade e vertidos em portuguez, por ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa, por Fr. João de Sousa*. Lisboa: Academia Real das Sciencias (BNP, Fundo Geral Monografias, H.G. 19437 P).

Southey, Charles Cuthbert. 1851. *The life and correspondence of Robert Southey, edited by his son*. New York: Harper & Brothers' Publishers.

Southey, Robert. 1797. *Letters written during a short residence in Spain and Portugal, by Robert Southey, with some account of spanish and portuguese poetry*. Bristol: printed by Bulgin and Rosser, for Joseph Cottle (BNP digital, l-14299-v).

Stegagno Picchio, Luciana. 1969. *História do teatro português*. Lisboa: Portugalia editora.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1886. *Dictionary of National Biography*, vol. V. New York-London: Macmillan-Smith Elder.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1888. *Dictionary of National Biography*, vol. XIII. New York: Macmillan.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1894. *Dictionary of National Biography*, vol. XXXIX. New York/London: Macmillan/Smith, Elder & Co.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1898. *Dictionary of National Biography*, vol. XXXVIII. New York: Macmillan.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1898. *Dictionary of National Biography*, vol. LIII. New York: Macmillan.

Stephen, Leslie, and Sidney Lee, edited by. 1899. *Dictionary of National Biography*, vol. LVII. London: Smith Elder.

Strappini, Lucia. 2001. "Goldoni Carlo." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LVII. <https://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Dizionario-Biografico%29/> (02/22).

Sylvanus, Urban. 1817. *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, part the second, by Urban Sylvanus*. London: printed by Nichols, son, and Bentley.

Thomson, James. 1750. *The Seasons*, [1730], *The works of James Thomson in four volumes, volume the first containing The Seasons*. London: printed for A. Millar.

Tinhorão, José Ramos. 2000. *A música popular no romance brasileiro, séculos XVIII e XIX*, vol. I. São Paulo: Editora 34.

Twiss, Richard. 1775. *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773, by Richard Twiss*. London: printed for the author, and sold by G. Robinson, T. Becket and J. Robson (BNP digital, hg-2749-a).

van der Aa, Pieter. 1729. *La galerie agréable du monde, où la on voit en un grand nombre de cartes très exactes dans les quatres parties de l'univers, divisée en LXVI tomes*. Leida: Pieter van der Aa.

Vázquez, Raquel Bello. 2004. "Lisbon and Vienna: the correspondance of the Countess of Vimieiro and her circle." *Portuguese Studies* 20: 89-107.

Verney, Luís António. 1746. *Verdadeiro metodo de estudar: para ser util à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necesidade de Portugal*, 2 vols. Valensa [Nápoles]: na oficina de Antonio Balle [Gennaro e Vincenzo Muzio].

Verney, Luís António. 1748. *Resposta às Reflexoens, que o R. P. M. Fr. Arsenio da Piedade Capucho fez ao livro intitulado Verdadeiro metodo de estudar. Escrita por outro religioso da dita Provincia para dezagravo da mesma religiam, e da Nasam*. Valensa [Roma]: na oficina de Antonio Balle [Generoso Salomão].

Verney, Luís António. 1943. *Verdadeiro método de estudar*, prefácio e notas J. Ferreira. Porto: Domingos Barreira.

Verney, Luís António. 1965. *Verdadeiro método de estudar*, selecção, introdução e notas de António Alberto de Andrade. Lisboa: Verbo.

Verney, Luís António. 1991. *Verdadeiro método de estudar*, introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Presença.

Verney, Luís António. 2008. *Cartas italianas*, orgs. Ana Lúcia Curado, Manuel Curado. Lisboa: Edições Sílabo.

Vescovo, Piermario. 2017. "Sacco Antonio." *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXXIX. <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-sacco_%28Dizionario-Biografico%29/> (02/22).

Viani, Sostegno. 1739. "Legazione della Cina di Monsignor Mezzabarba del 1720." In *Istorie operate nella China da Monsignor Gio. Ambrogio Mezzabarba*. Parigi: Monsù Briasson.

Vieira, António. 17-a. *Carta do R.mo P.e Antonio Vieira ao Ex.mo Conde de Cast.° Melhor*. Ms.

Vieira, António. 17-b. *Petição que o P[adre] Antonio Vieyra da Comp[anhi]a de Jesus fes ao Conselho geral do S[anto] Officio no te[m]po em que pendia a sua accuzação na Santa Inquizição de Coimbra sobre as materias q[ue] nella se declaram*. Ms. (BNP, Manuscritos Reservados, COD. 829).

Vieira, António. 17-c. *Informatyionis pro Cauza P. Antonnii Vieyra Soc. Ies*. Ms.

Vieira, António. 1718. *Historia do futuro. Livro anteprimeiro, prolegomeno a toda a historia do futuro em que se declara o fim e se provão os fundamentos della*. Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Voltaire [François-Marie Arouet]. 1756. *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Genève: Cramer.

Voltaire [François-Marie Arouet]. 1785. "Essai sur la poesie epique." In *Oeuvres completes de Voltaire*, vol. X. Paris: De l'Imprimerie de la Société Littérarie Typographique.

Walpole, Robert. 1772. *Correspondence from Robert Walpole, Minister at Court of Portugal*. Ms. (Cambridge University Library, reference code:GBR/0012/MS Add.8710/5-7).

Web Gallery of Art. 1996. "Mardel Carlos." <https://www.wga.hu/bio_m/m/mardel/biograph.html> (02/22).

Zavattari, Edoardo. 1930. "Buffon Georges-Louis Leclerc." *Enciclopedia Italiana*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/buffon-georges-louis-leclerc-conte-di_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (01/22).

Zwartjes, Otto. 2011. *Portuguese Missionary Grammars in Asia, Africa and Brazil, 1550-1800*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

Bibliografia delle illustrazioni

Anonymous. ca. 1750. *Vue du port de Lisbonne: vue de l'embouchure du Tage et du port de Lisbonne* (BNP digital, e-1351-v).

Couse, John. 1755. *The City of Lisbon as before the dreadful Earthquake of November 1.st 1755*. London: Robert Wilkinson, Bowles & Carver (BNP digital, e-346-r).

Galassi, Antonio. 1792. *Modinha del Signor Ant. Gallassi*. Lisboa: P. A. Marchal e Milcent (BNP digital, 1672181).

Lusitano, Vieira. 1750-1800. *Sant'Agostinho calçando aos pés a heresia* (BNP digital, d-11-a).

Mardel, Carlos. 1755-1763. *Praça do Comércio da cidade de Lisboa* (BNP digital, e-515-r).

Noël, Alexandre Jean. 1793a. *A view of the castle of Belem at the entrance of the port of Lisbon*. London: [s.n.] (BNP digital, e-1501-a).

Noël, Alexandre Jean. 1793b. *A view of the Praça do Comercio at Lisbon taken from the Tagus* (BNP digital, e-1502-a).

Prattent, Thomas. 1795?. *Ruins of Lisbon after the Earthquake in 1755* (BNP digital, e-925-v_2).

Seutter, Georg Matthäus. 1710-1750. *Lisabona magnificentissima Regia Sedes Portugalliae et florentissimum Emporium*. Aug. Vindel: [s.n.] (BNP digital, e-528-r).
van der Aa, Pieter. 1729. *Olisippo. Lisabona.* Leiden: Pieter van der Aa (BNP digital, cc-1760-a).
Werner, Friedrich Bernhard. 175-?. *Lisabona*. Augustae Vindelicorum [Augsburg]: Martin Engelbrecht (BNP digital, e-2333-v).